



51302

HEAL

MS. CHERRY. 16. 57. 16

# MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

AKADÉMIAI KIADÓ • 1973 • XXII. ÉVF. I. SZÁM



# MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

1973

SZERKESZTI

POGÁNY Ö. GÁBOR

SZERKESZTŐ BIZOTTSÁG

ARADI NÓRA, DERCSÉNYI DEZSŐ, KATONAIMRE, KONTHA SÁNDOR, MOJZER MIKLÓS,  
VAYER LAJOS

## TARTALOMJEGYZÉK

### TANULMÁNYOK

GUZSIK TAMÁS:	A budapesti Szervita templom és kolostor építéstörténete .....	1
BIBÓ ISTVÁN:	Pollack Mihály Országháza terve .....	22

### KUTATÁS

DÁVID KATALIN:	Adatok Szent György ikonográfiájához .....	37
MOLNÁR LÁSZLÓ:	A Herendi Porcelángyár történetének periodizációja. ....	44

### ADATTÁR

GYÉRESSY BÉLA:	Eltűnt Kracker-freskók nyomában .....	59
VALKÓ ARISZTID:	Mourette építóművész az Esterházyak szolgálatában .....	62
PROKOPP GYULA:	Újabb adatok Hild József esztergomi alkotásaihoz. ....	68

### KÖNYVSZEMLE

<i>Bedő Rudolf:</i> Az 1971. évben megjelent külföldi folyóiratok szemléje. . .	72
<i>Cennerné Wilhelmb Gizella:</i> Magyarország története képekben. Gondolat, Budapest, 1971. ....	82
<i>Somogyi Árpád:</i> Corina Nicolescu: Argintăria laică și religioasă în Țările Române, București 1968. ....	85
<i>Kiss Ákos:</i> Jana Kybalková: Holitscher Fayence, Deutscher Kunstverlag, München—Berlin, 1970. ....	85

---

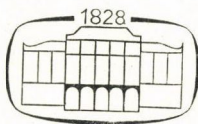
*A címlapon: Szent György harca a sárkánnyal, Budapest, Magyar Orthodox templom*



31502

# MŰVÉSZET- TÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

XXII. ÉVFOLYAM



AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST



# TARTALOMJEGYZÉK ÉS MUTATÓK

A MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ 1973. ÉVI KÖTETÉHEZ

- Aradi Nóra*: A képzőművészet és a munkásmozgalom kapcsolata a két világháború között Magyarországon 117—120  
*Bedő Rudolf*: Az 1971. évben megjelent külföldi folyóiratok szemléje 72—82  
*Bibó István*: Pollack Mihály Országháza terve 22—36  
*Bunta Magda—Gyulai Pál*: Batiz monografia manufacturii de faianta fina, Cluj, Történeti Múzeum, 1971. ism.:  
Katona Imre 229—230  
*Crellin, J. K.*: Medical Ceramics. Wellcome Institute, London, 1969. ism.: Pataki Zoltán 230—232  
*Cennerné, Wilhelmb Gizella* ism.: Magyarország története képekben. Gondolat, Budapest, 1971. 82—84  
*Dávid Katalin*: Adatok Szent György ikonográfiájához 37—43  
*Dercsényi Dezső—Voit Pál*: Heves megye műemlékei, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1969. ism.: Végh János 224—227  
*Guzsik Tamás*: A budapesti Szervita templom és kolostor építéstörténete 1—21  
*Gyéressy Béla*: Eltűnt Kracker freskók nyomában 59—62  
*Gyéressy Béla*: Pálos faragások mesterei 199—215  
*Gyulai Pál—Bunta Magda*: Batiz monografia manufacturii de faianta fina, Cluj, Történeti Múzeum, 1971. ism.:  
Katona Imre 229—230  
*Hárs Éva* válasza „Martyn Ferenc művészete” című kandidátusi értekezésének vitáján 150—154  
*Horváth Béla*: Adatok Weisz Fehér György életéhez és művészetéhez 173—186  
*Illés László* hozzászólása „A Magyar képzőművészet a két világháború között” című konferencián 137—138  
*Katona Imre* ism.: Bunta Magda—Gyulai Pál: Batiz monografia manufacturii de faianta fina, Cluj, Történeti Múzeum,  
1971. 229—230  
*Katona Imre*: A késő-habán kerámia és a XVIII. századi fajansz néhány kérdése 233—253  
*Kiss Ákos* ism.: Jana Kybalková: Holitscher Fayence, Deutscher Kunstverlag, München—Berlin, 1970. 85—88  
*Kiss Pál, M.*: Bordy András 216—219  
*Kontha Sándor*: A politikai-ideológiai áramlatok hatása (különös tekintettel a szobrászatra) 113—116  
*Koós Judit*: Az „Art deco” néhány sajátossága 138—140  
*Köpeczi Béla* megnyitója „A Magyar Képzőművészet a két világháború között” című konferencián 90  
*Körner Éva*: Adalékok a magyar képzőművészeti avantgarde történetéhez a két világháború között 131—136  
*Kubinszky Mihály* hozzászólása „A Magyar Képzőművészet a két világháború között” című konferencián 140  
*László Emőke—Szabó Katalin—Vadászi Erzsébet*: Az 1970. évi magyar művészettörténeti irodalom bibliográfiája  
289—324  
*Lengyel Bléa*: Örkényi Strasser István 262—270  
*Louda, Jiri*: Blasons des villes d'Europe, Gründ, Paris 1972. ism.: Tompos Ernő 287—288  
*Major Máté*: Magyar építészet a két világháború között 98—109  
*Mátrai László*: A két világháború közötti korszak esztétikájáról 121—123  
*Miklós Pál* opponensi véleménye Hárs Éva „Martyn Ferenc művészete” című kandidátusi értekezéséről 147—150  
*Molnár László*: A Herendi Porcelángyár történetének periodizációja 44—58  
*Molnár László*: A Herendi Porcelánművészet 143—145  
*Molnár László* ism.: Szabolcsi Hedvig: Magyarországi bútorművészet a 18—19. század fordulóján, Akadémiai Kiadó,  
Budapest, 1972. 227—229  
*Nagy Magda, K.* hozzászólása „A Magyar Képzőművészet a két világháború között” című konferencián 140—142  
*Nagy Péter* hozzászólása „A Magyar Képzőművészet a két világháború között” című konferencián 142—143  
*Németh Lajos*: Stílustendenciák és irányzatok a két világháború közti magyar képzőművészetben 110—112  
*Nicolescu, Corina*: Argintaria laica si religioasa in Tarile Romane, Bucuresti 1968. ism.: Somogyi Árpád 85  
*Pataki Zoltán* ism.: Crellin, J. K.: Medical Ceramics. Wellcome Institute, London, 1969. 230—232  
*Pataky Dénes* opponensi véleménye Hárs Éva: „Martyn Ferenc művészete” című kandidátusi értekezéséről 146—147  
*Perehazy Károly*: Képzőművészek minimonográfiái 155—156  
*Perehazy Károly*: Az újságíró Hermann Lipót 278—283  
*Pogány Ö. Gábor*: A Horthy-korszak hivatalos művészetpolitikájáról 124—126  
*Pogány Ö. Gábor*: Jakoby Gyula 219—221



- Pogány Frigyes: Iparművészetünk a két világháború között 127—130
- Prokopp Gyula: Újabb adatok Hild József esztergomi alkotásaihoz 68—71
- Prokopp Mária: Az esztergomi várkapolna gótikus falképeinek stílusvizsgálata 187—198
- Rózsa György ism.: Kunst der bürgerlichen Revolution von 1830 bis 1848/49. Berlin, 1973. 185—187
- Saradze Guram: Zichy Mihály ismeretlen munkái 271—276
- Saradze Guram: Zichy Mihály és Mary Etlinger újonnan felfedezett művéről 276—277
- Somogyi Árpád ism.: Corina Nicolescu: Argintaria laica si religioasa in Tarile Romane, Bucuresti 1968. 85
- Szabó Katalin—Vadászi Erzsébet—László Emőke: Az 1970. évi magyar művészettörténeti irodalom bibliográfiája 289—324
- Szabolcsi Hedvig: Magyarországi bútorművészet a 18—19. század fordulóján, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1972. ism.: Molnár László 227—229
- Tibély Gábor: Szalay Lajosról 221—223
- Timár Árpád: A magyar műkritika főbb tendenciái a két világháború között 94—97
- Urbán Nagy Rozália: A régi Oroszország festészete, Leningrád, Aurora. 1971. 184—185
- Urbán Nagy Rozália: Az ó-orosz festészet kincsei, Moszkva, Szovjeckije Hudozsnyik. 1971. 184—185
- Tompos Ernő ism.: Jiri Louda: Blasons des villes d'Europe 287—288
- Vadászi Erzsébet—László Emőke—Szabó Katalin: Az 1970. évi magyar művészettörténeti irodalom bibliográfiája 289—324
- Valkó Arisztid: Mourette építőművész az Esterházyak szolgálatában 62—67
- Vayer Lajos: A korszak művészettörténetírásáról 91—93
- Végh János ism.: Dercsényi—Voit: Heves megye műemlékei I. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1969. 224—227
- Voit Pál—Dercsényi Dezső: Heves megye műemlékei I. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1969. 224—227
- Zádor Mihály: A magyar műemlékvédelem centenáriuma 157—172
- Zolnay László: Középkori diszkutak Budán 254—261



# MUTATÓK

*A dőlt számok képekre utalnak*

## MŰEMLÉKEK ÉS MŰTÁRGYAK SZERINT

- Aachen, székesegyház 43  
 Abate, Vico l', A. Lorenzetti: Madonna 192  
 Alvinc, kerámiaközpont 243  
 Amiens, katedrális 75  
 Amsterdam, Stedelijk Museum 320  
 Antella, Szt. Katalin kápolna 190  
 Antwerpen, Rubens ház 73  
 Assisi, S. Francesco 97  
 — — Cimabue: Szt. Ferenc freskók 189, 192, 194, 195  
 — — Szt. Márton kápolna, Simone Martini freskók 194  
 Aszód, Podmaniczky kastély, nagyterem, Kracker freskó 1777 60, 226  
 Athosz hegy, kolostorok 43  
 Avignon, Palais des Papes 320
- Balassagyarmat, Palóc Múzeum 308  
 Baja, Türr István Múzeum 302, 308, 311, 313  
 Basel, Múzeum 73  
 — — Nilas Manuel Deutsch képei 76  
 — — Kunsthalle 320  
 Beaucaire, Ferences tpl. 81  
 Becsehely-pala, rk. tpl. 293  
 Berlin, Dahlem 73, 74  
 — — Kunstbibliothek 77  
 — — Museum für Deutsche Geschichte 285  
 — — Ism. műv.: Kossuth szegedi beszéde 286, 287  
 — — Nationalgalerie 320  
 — — Schinkel: Redern-palota 29, 29, 36  
 — — Vilmos herceg palotája 29, 29, 36  
 Besancon, Mourette: Beaufremont márkai kastélya 64  
 Bethlenszentmiklós, Bokálykályha 1765, 234  
 Békéscsaba, Munkácsy Mihály múzeum 304, 308, 313  
 Bélapátfalva, tpl. 224  
 Bologna, Pinacoteca Nazionale, Vitale da Bologna: Nativitá 195, 195  
 Boston, Múzeum 76  
 — — Raffael: Fiatal lány 77  
 Böde, Zalaszenthalmi, románkori tpl. 165  
 Bremen, Kunsthalle 73, 77  
 Brunn, Néprajzi múzeum, habán kerámiák 243  
 Brüsszel, Palais des Beaux Arts 320  
 Budapest, Aquincum, Helytartói palota 293  
 — — Római polgárváros romterülete 164  
 — — Védőépület 293  
 — — Vespasianus-kori építési felirat 291  
 — — Árkay Bertalan: Városmajori tpl. 109  
 — — I. Baltaköz, reneszánsz falikút 256, 260  
 — — Bazilika 13  
 — — Belvárosi plébánia tpl. 158, 305  
 — — Budai jezsuita rendház 4  
 — — Budai királyi palota 76, 160, 161, 163, 167, 293  
 — — középkori 294  
 — — Anjou kori XIV. sz. 255, 261  
 — — István torony, ciszterna 255, 261  
 — — Pallas Athene kútszobor 258  
 — — II. Budakeszi út „Csendilla” 294  
 — — 91. Budaszentlőrinci Pálos kolostor kútja 260  
 — — Budapesti Történeti Múzeum 261
- — Delfines vízköpő 258  
 — — Mátyás és Beatrix címeres kút 254, 254, 260, 261  
 — — Kiscelli Múzeum 172  
 — — Szabó Iván: Fiú kecskével 296  
 — — Vízköpő fej XV. sz. 258, 258, 261  
 — — Vízköpőtöredék 256, 256, 259  
 — — Vörösmárvány falikút 256, 261  
 — — Csepel, Galéria 311, 312, 313  
 — — Dávid K.: XI. Somlói út családi ház 1933. 101, 103  
 — — Dísz tér, középkori csorgó 259  
 — — Duna Intercontinental szálló 293, 298  
 — — Egyetemi Könyvtár 214  
 — — Egyetemi tpl. 203, 205, 208, 214, 215  
 — — Hyngeller János: Szt. Pál apotheozisa (1748) 206, 206  
 — — — Szt. Antal (1748) 206, 206  
 — — — Boldog Dénes (1748) 207, 207  
 — — — Templompadok (1748) 207, 207  
 — — V. Eötvös u. 5—7. 170  
 — — Ernst Múzeum 308, 311, 313, 316, 317  
 — — Ferencrendiek tpl. XVII. sz. 20  
 — — egykori mecset helyén 4  
 — — Fischer József: Szépvölgyi út, Zenta villa (1934) 102, 104, 109  
 — — Bajza u. villa (1936) 103, 106, 109  
 — — I. Fő tér, Mátyáskori szökőkút 257—259  
 — — u. 5. 256  
 — — Gresham palota 292  
 — — Gül baba türbéje 292  
 — — Halászbástya, BTM. Lapidáriuma 261  
 — — I. Hess A. tér 3. 170  
 — — középkori csorgó 259  
 — — Hikisch Rezső: III. Bécsi úti főv. kislakásos lakóház 98, 100  
 — — Hilton szálló 293  
 — — Hölbling J.: Servita refektórium (Városház u. 18 helyén) 5, 6, 7  
 — — Iparművészeti Főiskola 173  
 — — Iparművészeti Múzeum 45, 50, 52, 86, 87, 91, 247, 253, 261, 301, 303—309, 313, 316, 318, 319, 320, 323, 324  
 — — Alvinci habán kerámiák 242, 243  
 — — Besztercebányai habán kályha 234, 237, 252  
 — — Bokályos tál 1610 235  
 — — 1615 235  
 — — Cégérlap 1732 240  
 — — Festett bokályos kályhacsempe 237, 237  
 — — Kék bokály XVIII. sz. 244, 247  
 — — Kék bokály, fehérrel, sárgával színezve XVIII. sz. 245, 247  
 — — — önmázas XVIII. sz. 245, 247  
 — — — tál 1726 243  
 — — — 1770 243  
 — — Kék sgraffitos kerámia 1798 I. 248, 248, 249  
 — — — II. 1793. 248, 249  
 — — XIX. sz. 249, 249  
 — — Szegedi v. aradi korsó XVIII. sz. 250, 250, 251  
 — — — XIX. sz. 250, 250, 251  
 — — — XIX. sz. 251, 251  
 — — Tüskevári katedra 205, 208, 210, 210, 215



- — Hopp Ferenc Kelet-ázsiai Múzeum 303, 304, 306, 318—320, 323, 324
- Janáky István: Palatinus strand (1937) 103, 106, 109
- Szendrői: I. Fő u. Könnyűipari Minisztérium 109
- Jánoshegyi kilátó 293
- Johannita ispotály 4, 5, 6
- Josephinum 26, 29, 30, 30
- Józsefvárosi szlovák ev. tpl. 21
- Képzőművészeti Főiskola 262
- Kisfaludy Stróbl Zsigmond: Észak szobor 113, 116
- Koch Henrik: Főposta épülete 1872 14, 15
- Kozma Lajos: Átrium ház, Mártírok u. 103, 106, 109
- XI. Kruspér u. 5—7. Örkényi Strasser: Somlyó Z. emléktábla 269
- Legújabbkori Történeti Múzeum 185, 186
- Örkényi Strasser: Nyomorúság 265, 266, 267, 269, 270
- Weisz Fehér György: Részeg a síneken 186
- — Arcodon könnyed ott ragadt 186
- — Forradalomban 186
- — Melegedő munkások 186
- — Nagyon fáj 186
- — Szerelő munkások 186
- — Tedd a kezéd 186
- Lauber—Nyiri: XII. Kékgolyó utcai bérház (1935) 103, 107, 109
- Ludovika 25, 31, 33
- Magyar Nemzeti Galéria 42, 43, 76, 77, 185, 222, 296—300, 304, 306—309, 311—313, 316
- Bokros Birman: Független Magyarországért (1942) 119
- — Borberek Kovács Z.: Kubikus 176
- — Budai Fő téri kút töredék 255, 255, 261
- — Ferenczy I.: Pásztorlányka 77, 295
- — Goldman György: Lendvai Márta 178
- — Rendőr 269
- — Kernstok K.: Szilvaszedők 176
- — Medgyessy F.: Turáni lovas 115
- — Örkényi Strasser: Anya 261, 265, 267, 269, 270
- — Somogyi József: Martinász 296
- Magyar Nemzeti Múzeum 24—31, 33, 36, 91, 214, 226, 253, 261, 285, 304, 314, 317
- — Liptónadasi kályha 236, 252
- — Történeti Képcsarnok, Ism.: Kossuth szegedi beszéde 286, 287
- — I. Rákóczi György portréja (XVII. sz.) 83
- Magyar Tudományos Akadémia 91, 92, 157
- Magyar Zsidó Múzeum, Örkényi Strasser: Anyaság 265, 266, 267, 269, 270
- — Beatrice 263, 263, 269, 270
- — Beethoven 268, 269
- — Haldokló 265, 265, 268, 269
- — Kolduslány 264, 264, 267, 269
- — Mózes 263, 264, 267, 269, 270
- — Parasztasszonyfej 262, 263, 267
- — Rahel 263, 264, 269, 270
- — Stilizált férfifej 269
- — Ülő parasztasszony 262, 263, 267
- Mátyás tpl. 158, 158, 159, 172, 257, 261
- Medgyasszay I.: XI. Budaörsi úti bérházak 98, 100
- Mezőgazdasági Múzeum 291, 309, 314
- Molnár Farkas: II. Lotz K. u. társasházak (1933) 101, 103
- — XII. Lejtő u. villa (1932) 101, 102
- Műcsarnok 307—312—314, 316, 317
- XXII. Nagytétény Kastélymúzeum 169, 313
- New York kávéház 283
- Néprijzi Múzeum 304, 305
- — szegedi v. aradi korsók (XIX. sz.) 250, 251
- Vyskovi edények 247
- Nyári Józsefné gyűjteménye, Weisz Fehér György: Őt szegény szől 186
- — Hólapátolók 186
- — Kovács 186
- — Medvetánc 184, 186
- — — Vitatkozók 186
- Operaház 292
- Országház 31, 158, 292
- I. Országház u. 14. Ferenczy I. háza 254, 260
- Országos Hadtörténeti Múzeum 304
- Országos Levéltár 214
- — Pollack Á.: Josephinum tervrajzai 26, 29, 30, 31
- — Pollack M.: Országház tervrajzai 23—25, 28, 34, 35, 31, 33
- Ortodox tpl., Szt. György harca a sárkánnyal 37—43, 37—40
- Öntödei Múzeum 305
- Pascal féle ház 4
- Pásztor János: Kelet szobra 113, 116
- Pauer János György: Belvárosi plébánia tpl. 4, 19
- Petőfi Irodalmi Múzeum 304, 307, 309
- — Ö. Strasser: Somlyó Zoltán plakett 269
- Pesterzsébeti Múzeum 311, 314
- Pollack M.: Országháza tervei 22—33, 23—25, 28
- Prati—Hölbing—Martinelli: Invalidus palota (1716—35) 1, 2, 4—7, 11, 12, 15—17, 20, 21
- Rákosszentmihály, Festetich kastély 293
- Redoute 31
- Rimanóczy Gyula: Pasaréti tpl. (1934) 102, 103, 103
- — XI. Fehérvári út, Standard Vill. R. T. sporttelep (1941) 107, 108, 109
- — Pasaréti úti villa (1935) 105, 109
- Sidló Ferenc: Nyugat szobra 113, 116
- Segesdi György: Marx—Engels szobra 296
- Steindl I.: Halászbástya 158
- Szentgyörgyi I.: Dél 113, 116
- Szervita tpl. (1727—32) 1—21, 14—16
- — alaprajz 10, 11
- — Benizi Szt. Fülöp oltár 6
- — Feszület XVII. sz. 10
- — Főoltár 1740—48 (Hösendorffer—Strasser—Thenny—Deller) 8, 8, 9, 15, 17
- — Thenny: Szt. István és Joachim szobor (1740) 8, 8, 15
- — — Szt. János és László szobra (1740) 9, 9, 14, 15
- — Harang (1694. Nuspicher) 6
- — Karzat (Deller) 10, 15
- — Keresztkápolna 15
- — Kripta 16—18, 18
- — Mária szobor XVII. sz. 10
- — Miseruhák XVIII. sz. 10, 15
- — Monstrancia 6, 15
- — Orgona (1770—71, Joseph Janicsik) 6, 20
- — (Rieger) 15
- — Pietá oltár (Thenny J.) 9, 15, 17
- — Segítő szentek oltára 9
- — Sekrestyeszekrény (1760, Bochler) 10, 15
- — Szószék (Deller József) 8, 9, 9, 15
- — Szt. Alajos oltár 1748. 15
- — Szt. Anna oltár 6
- — Szt. Fülöp oltár (1760. Strattmann) 10, 20
- — Szt. Peregrin oltár 18
- — Szt. Rafael oltár (1740, Grün Lőrinc) 10, 14, 15
- — Szt. Tekla oltár (Hebenstreit—Toller) 7
- — Szűz Mária oltár (1748) 6, 9, 15, 18
- — templombelső 10
- — torony (1769) 7, 11, 14, 16
- — kolostor 11—13, 13, 16
- — — bérház átépítés (1871—74) 13, 14, 15, 16
- — — gazdasági szárny (1776. Mayerhoffer János) 11
- Szépművészeti Múzeum 74, 78, 83, 91, 189, 209, 255, 279, 281, 305, 307, 316—319
- — C. Netscher: Női portré 75
- — Tiepolo: Compostellai Szt. Jakab 75—77
- — Szépmecset 3, 4—7
- Táncsics u. 9—13. barlangok 260
- Tárnok ház 254
- Török fürdő (Fehérhajó u. és Bárczy I. u. között) 3, 4, 5
- Török temető (Fehérhajó u. és Bárczy I. u. között) 4, 6



- Tőry Emil: Adria palota (1912—18) 108  
 — Uri u. 31. 162  
 — Uri u. 48. 292  
 — Várkertbazar 293  
 — Várszínház 256  
 — Vigadó 282, 292  
 — Vendéglátóipari Múzeum 305  
 — Vízivárosi csorgó 261  
 — Wanner János: Társasház az Olasz fasorban (1937) 107, 109  
 — Wälder Gyula: XI. Villányi úti Cisztercita tpl., rendház, gimnázium 98, 101, 108  
 — — Madách téri épületegyüttes 108  
 — Wettzl János: XI. Bercsényi u. bérház (1943) 109  
 — Zala György: Milleneumi emlékmű 114  
 Bukarest, Múzeum 243  
 Bükkszentkereszt, plébánia tpl. szószék (1743) 204  
 Cahors, Saint Augustin remeték kolostora 82  
 Caprarola, Sala d'Ercole 80  
 Carrara, Accademia 76  
 Cefalu, székesegyház 43  
 Chantilly, Musée Condé 75  
 Charlottenburg, Orangerie 285  
 Cleveland, Muzeum 77  
 Coimbra, Sé Velha tpl. 81  
 Czensztochowai pálos kolostor 213, 215  
 Csempezkopács, románkori tpl. 165  
 Csenger, tpl. torony 293  
 — ref. tpl. 292, 294  
 Darmstadt, múzeum 78  
 Debrecen, Déri Múzeum 291, 292, 301, 303, 305, 309, 311, 314  
 — — Mészáros László: Mongol tavasz 115  
 — — Munkácsy Mihály: Ecce Homo 305  
 Dejtár, Pálos tpl. 213, 215  
 Dejte, habán ásatások 240, 246  
 Dijon, Notre Dame tpl. szobrai 81  
 Diósgyőr, Pálos kolostor, Madonna (1480) 201, 201, 205, 215  
 Dobra, Batthyány kastély, kék habán kályha 244  
 Douai, Városi könyvtár 81  
 Dunaföldvár, öregtorony 291  
 Düsseldorf, Kunstmuseum 73, 74, 79, 320  
 — — Lőcsei Pál: Madonna 76  
 Ebenfurth, Maulbertsch freskók 72  
 Edinborough, Nat. Gallery of Scotland 80  
 Eger, Kilian Ignaz Dientzenhofer: Trinitárius tpl. 225  
 — Ferences tpl. 226  
 — Fellner: Szeminarium 226  
 — — Nagypreposti palota 226  
 — Gerlt: Luceum 225  
 — Hild József: Székesegyház 226  
 — Hölbing: Szervita tpl., kolostor 1, 1, 4, 20, 21  
 — Jezsuita tpl. Kracker freskó (1769) 60  
 — Kispreposti palota, Kracker mennyezetfreskó 60  
 — Lyceum, Kracker freskók (1778) 60  
 — Minorita tpl. 225  
 — Múzeum 294, 295, 301, 304, 319  
 — Püspöki palota, házi kápolna, Kracker freskó 60  
 — Szervita rendház ebédlő, Kracker két falképe (1779) 60  
 Egervár, gótikus tpl. 166, 294  
 — vár, 294, 295  
 — — Szépbástya 295  
 Elefánt, Pálos tpl. 213  
 Esztergom, Balassa Bálint Múzeum 314  
 — Főszékesegyház 293  
 — — Bakócz kápolna 260  
 — — Kincstár, Tüskevári ebédlőszekrény 208, 210  
 — — könyvtár 304  
 — — Ehrenpreiss kódex 253  
 — István király palotája 160, 292  
 — Jezsuita kolostor 70  
 — — alaprajza 68  
 — Keresztény Múzeum, Hemassen: Keresztetvivő Krisztus 75  
 — — Tüskevári domborművek 208, 210  
 — Primási palota 69, 70  
 — — homlokzata 69  
 — — Tüskevári szekrények 209  
 — Várkápolna, gótikus falképek 187—198  
 — — déli oldalfala 189, 189  
 — — — apostol mellkép 191, 191  
 — — — konzolos díszítőfestés 189, 189, 190  
 — — északi mellékkápolna, Angyalfej 192, 192, 194  
 — — — apostol mellkép 191, 191  
 — — — apostolfejek 192, 192  
 — — — Jézus feltámadása 191, 191  
 — — — Jézus siratása 193, 193  
 — — — Júdás csókja 192, 192  
 — — — Majestas Domini 193, 194  
 — — — Mária koronázása 193, 193  
 — — — Péter levágja Márkus fülét 193, 193  
 — — freskó töredék 195, 196  
 — — nyugati fal, apostol kép 194, 194  
 — — — apostol mellkép 190, 190  
 — Vármúzeum 305  
 Feldebrő, tpl. 224  
 Fertőd, Esterházy kastély 64, 66, 169  
 — Haydn Múzeum 306  
 Firenze, Accademia, N. Tommaso: Mária koronázása 188  
 — Battistero, L. Ghiberti: Paradicsom kapuja 74  
 — Casa Buonarrotti 76  
 — Contini—Bonacossi gyűjtemény 76  
 — Dóm 188  
 — Horne gyűjtemény, Niccolo di Tommaso: Szt. János és Szt. Pál 188  
 — Loggia dei Lanzi 198  
 — Medici kápolna, Michelangelo szobrai 80  
 — Museo Nazionale, Donatello: Szt. György 43  
 — Palazzo Pitti 29, 72, 76, 80, 260  
 — S. Croce 80  
 — — Baroncelli kápolna 74  
 — — Capella Medici 188  
 — Uffici 76  
 — — N. Tommaso: Gyermekgyilkosság 188  
 — — — Királyok imádása 188  
 — — — Menekülés Egyiptomba 188  
 Frankfurt, Rómer palota 63, 65  
 — Szt. Bertalan székesegyház 65  
 Gembloux, apátsági tpl. 82  
 Gorsium, római kori ásatások 291  
 Graz, Joseph Hueber kápolnája 74  
 Gyoma, Nyomda Múzeum 305  
 Gyöngyös, Mátra Múzeum 306  
 Győr, múzeum 292, 296, 302, 304, 320  
 — — Széchenyi téri patika 170  
 — — Székesegyház 292, 294  
 Gyulafehérvár, Bethlen kastély, Bogál kárpit 234, 252  
 — Székesegyház 159  
 Hajdúböszörmény, középkori tpl. 292  
 Hamburg, Museum Rode 73, 77  
 Hannover, Kestner üzletház 320  
 Harvard, Egyetem Fogg Art Museum 76  
 Herend, Porcelángyár 44—58  
 Héverlé, Saint Lambert kápolna 81  
 Hódmezővásárhely, Tornyai János Múzeum 308, 309, 314  
 Hofen bei Lochau, kápolna 72  
 Houston, Múzeum 79  
 Indianapolis, Museum of Art 77  
 Istambul, Archeologiai Múzeum 81  
 Istállóskő, őskori barlang 224  
 Jászó, Apátsági tpl. Kracker: Szt. János születése 60, 60  
 Jouy de Potier, tpl. 75



- Kálló, vár 292  
Kaposvár, Rippl-Rónai Múzeum 144, 291, 301, 307, 313, 321, 322  
Karakó, tpl. faragott padok Tüskevárról 208  
Karcsa, ref. tpl. 158, 294  
Karlsruhe, Múzeum 72  
— Weinbrenner: Ständehaus 22, 31  
— — Városi tanácsház 22  
Kassa, dóm 158, 159, 159  
— — Főoltár, Madonna 201  
Kecskemét, Katona József Múzeum 314  
Keszthely, Balatoni Múzeum 314  
Kijev, Szófia székesegyház 284  
Kisnána, tpl. 224  
— vár 294, 166  
Kolosna, habán ásatások 240  
— Habán bokályos kályhacsempe töredék (1680) 236, 237, 252  
Kolozsvár, Technológiai Múzeum, Kék sgraffittós kerámia 244  
— Történeti Múzeum 229  
— — Bokályos csempék 235, 243  
Konstanz, Münster 82  
Köln, Gmurzyska—Bargera Galeria 73  
— Saint Pantaleon 82  
— Schnütgen múzeum 74  
— St. Gereon tpl. XI. sz.-i freskó 74  
— Wallraf Richartz Múzeum 76  
Kőröshegy, gótikus tpl. 169  
Kőszeg, Jurisich vár 167  
Krakkó, Wawel 320  
Krems, Domonkos kolostor és kerengő 72, 73, 77  
Külsővat, tpl. tüskevári faragott padok 208
- Leningrad, Ermitázs 76, 316, 317  
— — Rembrandt: József testvéreivel 75  
— — Zichy rajzok 271  
— Puskin ház, Zichy rajzok 271  
— Ruszkij Muzej, Zichy rajzok 271  
Lepoglava, Pálos kolostor 213  
Liège, Saint Paul tpl. 81  
Lille, Museum 78  
Livádia (Krim) Voroncov palota-Múzeum Zichy M. rajzai (1900—1901) 272—276, 272—276  
London, British Múzeum 75, 79  
— Hayward Gallery 317, 320  
— Heym Gallery 74  
— National Gallery 79, 318  
— National Portrait Gallery 80  
— Victoria and Albert Museum 76  
— — Soest-i olvasópult fragmentje 74  
Lőcse, Szt. Jakab tpl. 97, 158  
Lupa sziget, Kozma L.: Hétvégi ház (1935) 102, 105, 109
- Madrid, Prado 76  
Magyarszombatfa, kerámiagyár 252  
Makó, József Attila Múzeum 307, 312  
Marosvásárhely, Bolyai kollégium 216  
— Megyei Képzőművészeti Múzeum 216, 218  
— Vár, vártempl. 218  
Márianosztra, Pálos kolostor 202, 203, 213  
— — Hansenmüller szobra 202, 203, 211, 213, 215  
Máriaremete, Egyt. 16, 21  
Máriavölgy, (Bratislava) Pálos kolostor 208  
— — Madonna XIII. sz. 200, 200, 201, 213  
Medgyes, múzeum, habán kerámiák 243  
Medzsiszhevi Múzeum, M. Etlinger: Erisztavi arcképe 277  
Melk, apátság 213  
Mezzaratta, S. Apollonia 195  
Mihajlovskij, kolostor 284  
Milano, Brera 80  
— Palazzo Reale 77  
Miskolc, Ávasi tpl. 292  
— Egyetemi könyvtár 293  
— Herman Ottó Múzeum 301, 302, 304, 305, 314, 323  
Montesiepi, Maesta freskó 194
- Montois, Donnemarie, kerek ablak 81  
Montreal, Múzeum 75  
Moszkva, Keleti népek művészete múzeum 320  
— Puskin múzeum 76, 320  
— Tretyakov képtár, Zichy rajzok 271  
München, Graphische Sammlung 76  
— Haus der Kunst 320  
— Leo v. Klenze: Residenzschloss 28, 29, 36
- Nagycenk, Széchenyi kastély 294  
Nagyenyed, Biela Gyula gyűjtemény 243  
Nagyjenő, plébánia tpl. 208  
— — tüskevári pálos tpl. Madonna szobra (1460—1470) 200, 200, 204, 214, 215  
— — — oltárai 212  
— — — sekrestyeszekrény 208, 218  
Nagykálló, megyeháza 292  
Nagykanizsa, Thury György múzeum 308, 312  
Nagylévárd, Haushaben habán fazekas háza 240—242  
Nagyszében, Szigéus Emil gyűjtemény 243  
— Teréz árvaház 240, 253  
Nagyvárad, Pálos kolostor, 203  
— — Hertics Egyed szobrai 203, 203  
— Püspöki palota 292  
— Régi székesegyház 197  
— Schumacher ház 171  
Nápoly, Castel Nuovo kápolna 188  
— — Maso: freskók 196, 196  
— Duomo, Cap. Minutolo 189  
— Donna Regina, Cavallini: Prófeta 194, 194  
— Sant'Antonio Abate 188  
— S. Domenico, Capella Brancaccio 189, 190  
— S. Lorenzo Maggiore 195  
— S. Martino Múzeum, Niccolo di Tommaso: Szt. Antal apát oltára 188, 188  
— Simone Martini: S. Lajos tábla predellája 194  
New York, Jewish Museum 320  
— Metropolitan Múzeum 74, 76, 79, 80  
— Museum of Modern Art 320  
— Whitney Museum 320  
Németújvár, Batthyány kastély, kék habán kályha 243, 244  
Nîmes, Múzeum, román oszlopfej 81  
Noszvaj, kastély freskók 226  
Novgorod, Szt. Theodor ikon 40  
Nógrádsáp, gótikus tpl. 165, 294  
Nyék, királyi kastély 260, 261  
Nyíregyháza, Jósza András Múzeum, Szt. Mihály-os fajanszkorsók 242
- Obazine, cisztercita tpl. 81  
Oldenburg, Landesmuseum 74  
Oradea I. Nagyvárad  
Orosháza, múzeum 304  
Ottbeuren, Kolostor tpl. 209
- Padova, Arena 189, 190, 192, 195  
— Székesegyház, könyvtár, Vásári Miklós két kódexe 187, 197  
Pálosveresmart, Pálos kolostor 208  
Pannonhalma, főapátság, levéltár 214  
Pápa, Fellner: Plébánia tpl. 226  
— Helytörténeti Múzeum 253, 311  
— Pálos kolostor 208  
— — Tatírek Félix: faragott padok 211, 212, 212  
Paris, Bibliothèque Nationale 75  
— Centre National d'art Contemporain 320  
— Galeria Entremonde 316  
— Galerie René Denise 320  
— Grand Palais 73, 320  
— Louvre 43, 75,—78 320  
— — Leonardo: Gioconda 77  
— Magyar Intézet 77  
— Musée Gallière 316  
— Musée National d'Art Moderne 320  
— Notre Dame, déli kapu, püspök fej 81  
— — főkapu 82  
— Petit Palais 72, 78, 316, 320



- Orangerie 80, 320
- Rodin Múzeum, (Hotel Peyrenc de Moras) 75
- Saint Chapelle, nagy szentségtartó 81
- Saint Geneviève 80
- Saint Louis des Invalides, Sz. Gergely kápolna, Carle von Loo és G. F. Doyen festményei 75
- Passariano, Villa Manin 77
- Phlavi, Erisztavi gyűjtemény: Tolsztoj portré 277
- Pécs, Barbakán 168
  - Janus Pannonius Múzeum 307
  - Modern Magyar Képtár 307, 315
  - Mikus Sándor: Lenin szobor 296
  - Rákóczi út, római kori feltárás 291
  - Szentkút, Pálos kolostor 213
  - Vépi M.: Pálos tpl. 203
  - Zsolnay kerámiagyár 49
- Peskő, barlang 224
- Pinkafő, Karl Rösner: Kápolna 28
- Pisa, S. Jacopo di Zambra tpl. 78
- Pistoia, Convento del T., N. Tommaso freskói 188
  - Palazzo Communale, N. Tommaso freskója 188
- Poissy, Saint Louis tpl. 81
- Pomposa, Abbazia 189
- Pozsony, tpl. 158
- Prága, dóm, kórus 74
  - Emmaus kolostor, középkori freskók 72
  - Iparművészeti Múzeum, habán kerámia 243
  - Királyi kastély képei 75
  - Nemzeti Múzeum 285
- Ráckeve, Savoyai kastély 309, 315
- Regensburg, Múzeum 75
- Regöly, népvándorlás kori fejedelmi sír 291
- Rennes, múzeum 77, 78
- Reims, S. Remi, evangelarium 82
  - — IV. Lajos siremlék szobrai 81
- Rimaszombat, Ferenczy I. háza 260
- Rimini, S. Agostino 189
- Rohonc, Batthyány kastély, kék habán kályha 243, 244
- Roma, Galleria Doria 75, 77
  - Galleria della Trinità 316
  - Magyar Akadémia 94, 95
  - S. Ignazio, A. Pozzo freskó 74
  - S. Maria Antiqua 32
  - S. Paolo fuori le mura 74
  - Vatikán, Raffael: Atheni iskola 80
  - — Képtár, N. Tommaso: Jézus születése 188
  - Villa Lante 79
  - Villa Pamphili, Alessandro Algardi stukkói 78
- Rouen, Városi könyvtár, rajzgyűjtemény 75
- Saint-Dyé-sur-Loire, románkori ásatások 81
- Saint-Foy-de-Conques, tpl. 81
- Saint Sulpice de Jumez, ásatások 81
- Sajólad, Pálos kolostor 204, 205, 215
  - — Madonna (1731) 204, 204
- Salerno, Chiesa del Crocifisso 189
- Salzburg, Schloss Mirabell, 75
  - — kápolna Hessz J. M.: Főoltárkép 226
- Sasin, I. Sasvár
- Sasvár, Vépi M.: Pálos tpl. 203
  - — bokályos korszó Madonnával XVIII. sz. 246, 246, 247
  - — — napraforgóval XVIII. sz. 246, 247
- Sárospatak, rk. tpl. 292
  - ref. egyházmegyei múzeum 294
- Sátorlajújhely, Pálos monostor 205, 211, 215
- Sedan, kastély 81
- Seckau, kolostor 72
- Selayn sur Meuse, román tpl. 81
- Sens, katedrális 82
- Sepsiszentgyörgy, múzeum 322
- Siena, Palazzo Pubbico, A. Lorenzetti: Concordia részlet 194, 194
  - Városi levéltár, Niccolò di ser Sozzo Tegliacci: Mária mennybevitale 195
- Siklós, Kampfl József: Emlékmű 295
  - vár, 167
- Simontornya, gótikus tpl. 168 és reneszansz vár
- Soissons, Notre Dame apátság 81
- Somlósvásárhely, tpl. 208, 209
  - — túskevári sekrestye szekrény 208
- Sopron, Kiss Kovács Gyula: Felszabadulási emlékmű 295
  - Liszt Ferenc kultúrház 293
  - Liszt Ferenc Múzeum 304
  - várofal 169
  - Bánfalva, Pálos kolostor 202, 204, 210, 211, 215
- Speyer, dóm, kapu 74
  - múzeum 82
- St. Gallen, apátság 213
- St. Johann im Mauertal, Filialkirche, XIII—XV. sz.-i freskók 72
- Strasbourg, kancellária, kapu 81
  - katedrális 81
  - régi Vámház 320
  - Rohan palota 79
- Stockholm, Modern múzeum 320
- Subalyuk, őskori barlang 224
- Stuttgart, Staatsgalerie 72, 75
- Sümeg, vár 166, 292
- Sydney, Holdsworth Galleries 316
- Szalonok, Batthyány kastély, kék habán kályha 244
- Szeged, Foerk Ernő: Fogadalmi tpl. 108
  - Móra Ferenc Múzeum 291, 300—302, 304, 305, 308, 310, 311, 315
  - Rerrich Béla: Egyetemi épület, Dóm tér 98, 100, 108
- Szekszárd, Balogh Ádám múzeum 291, 292, 295, 301, 302, 304, 305, 318
  - Bencés apátság 292
  - Kiss Kovács Gyula: Babits Mihály szobor 295
- Szentendre, Ferenczy Károly múzeum 309, 310, 315
- Szentes, Koszta József Múzeum 262, 268
- Szerencs, Helytörténeti Múzeum 300
- Székelyudvarhely, kollégium 293
- Székesfehérvár, Bazilika, romkert, lapidárium 160, 161
  - Csók István képtár 315
  - István király Múzeum 291, 308, 312, 315, 316
  - Jezsuita tpl. faragványai 209, 210, 215
  - középkori ásatások 294
- Szigliget, vár 294
- Szimferopol, Galéria, Zichy 60 rajza 276
- Szolnok, Damjanich János Múzeum 295, 305—307, 311, 315, 318, 320
- Szombathely, Forradalmi múzeum 317
  - Savaria Múzeum 252, 253, 310, 311, 315
- Szobotist, habán ásatások 240—242, 245
- Szurdokpuszti, szkíta kori lelet 291
- Tarnaszentmária, tpl. 224
- Tarnow, kastély 76
- Tata, Kuny Domonkos Múzeum 316
- Tbiliszi, G. Paicsadze gyűjtemény, Zichy: Mingtél királynő udvari kísérete 276, 277
  - K. Kekelidze kéziratár, Zichy rajzok 271
  - Magángyűjtemény, Zichy: Olga Karanovics arcképe 276, 276
  - Vahtang Előzsisvili gyűjtemény, Mary Etlinger: Tamara Erisztavi arcképe 277, 277
  - — — Orgonacsokor 277
  - — — Zichy M.: Nino Cereteli arcképe 277, 277
- Tel Aviv, múzeum 76
- Tihany, múzeum 310, 312
- Tiszadob, Grantner: Vásárhelyi Pál emlékmű 295
- Toledo, Museum of Art 76
- Torda, Téglás gyűjtemény, habán kerámia 243
- Toul, katedrális 82
- Toulouse, S. Sernin 81
- Töketerebes, Pálos kolostor 213
- Trieszt, Bazilika, IV—V. sz. 75
- Udine, Villa Manin 72, 73
- Ulm, múzeum 73, 76
- Ungvár, plébánia tpl. Kracker. oltárkép (1763) 60



Vác, Kovács József gyűjtemény, Weisz Fehér György:  
 A híd alatt 177, 185  
 — Vak Bottyán Múzeum 305, 312  
 Vajdahunyad, vár 158, 159, 172  
 Varrano, Pálos kolostor (ma plébánia) 61, 213  
 — Pálos tpl. 59—62  
 — — — Kracker: A Szt. kereszt dicsősége 60, 61  
 — — — Könnyező Madonna kép átvitele 60, 60, 61  
 — — — Mária születése (1754—56) 59, 59, 61  
 Varese, Battistero 189  
 Varsó, Nemzeti Múzeum 319  
 Vauxle Vicomte, kastélymúzeum 320  
 Velence, Frari tpl. 80  
 — Palazzo Contarini 76  
 — Palazzo Labia 76  
 — Szt. Márk tér 282  
 Velemér, gótikus tpl. 166  
 Verona, S. Zeno, Secondo Maestro di S. Zeno: Rafael  
 angyal 196, 196, 197  
 Vértesszentkereszt, román kori tpl. 292, 293, 295  
 Veszprém, Bakony Múzeum 253, 309, 316  
 — Medgyasszay István: Színház 98, 108  
 Visegrád, Királyi palota 161, 168, 292  
 — Salamon torony 158, 295  
 Vörsi tpl. 292  
 Vranov l. Varrano

Waldsassen, apátság 213  
 Washington, National Gallery 76, 77  
 — — Leonardo: Ginerva de Benci 76  
 Wien, Albertina 73  
 — Belvedere 76  
 — Dorotheum 73  
 — Galerie Palamar 74  
 — Kunsthistorisches Museum 72  
 — Österreichische Galerie 320  
 — Servita tpl. 11, 12  
 Worcester, Art Museum 79  
 Würzburg, dóm 72  
 — — G. B. Tiepolo freskó 73

Yale, University Art Gallery 75, 80

Zala, Zichy Múzeum 304  
 Zebegény, Szőnyi István emlékmúzeum 29, 304  
 Zirc, Apátság, könyvtár 214  
 Zugdidi, Történeti és Néprajzi múzeum, Zichy rajzok  
 271, 276

Zsámbék, premontrei apátság tpl. 159, 160, 160

## MŰVÉSZEK SZERINT

### FESTŐK, GRAFIKUSOK

Aachen, Hans von 73  
 Aba Novák Vilmos 95, 97, 112, 126,  
 132, 146, 147, 266  
 Ábrahám Rafael 300  
 Aczél Ilona 297  
 Ágotha Margit 307  
 Albertinelli, Mariotto di Biagio 80  
 Alexin Andor 307  
 Allori, Alessandro 76  
 Allori, Cristofano 80  
 Altichiero, da Zevio 77  
 Altomonte, Martino 72  
 Ámos Imre 119, 126, 146, 147, 268,  
 297  
 Andrusko Károly 300  
 Anna Margit 155, 156, 297, 307  
 Antal Imre 297  
 Antal Irén 297  
 Apáti-Abkarovits Béla 307  
 Arató István 307  
 Arezzo, Montano 195  
 Áron Nagy Lajos 307  
 Artois, Jacques d' 73  
 Aschenbach, Andreas 286  
 Assereto 78

Bak Imre 307, 310  
 Bakallár József 297  
 Bakst, Leon 319  
 Balás Attila 307  
 Bálint Endre 146, 147, 297, 307, 322  
 Balla Antal 300  
 Balló Ede 282  
 Balogh András 307  
 Balogh László 307  
 Bálványos Huba 300, 313  
 Bán Béla 119  
 Bánfi József 297, 315  
 Barabás Miklós 216, 296  
 Barcsay Jenő 112, 125, 126, 146, 147,  
 216, 297, 303, 307  
 Bárczi Pál 300  
 Bars Gyula 319

Barta István 307  
 Bartha László 125, 126, 132, 134, 146,  
 147, 297, 307  
 Bartolommeo, Fra 80  
 Basch Andor 146, 282  
 Bassano, Jacopo 75, 86  
 Beccafumi, Domenico 80  
 Beckmann, Max 184  
 Bellini, Giovanni 76  
 Bembo, Benedetto 78  
 Bembo, Bonifacio 78  
 Bembo, Pietro 76  
 Benczur Gyula 97, 125, 297, 307  
 Benczur Ida 322  
 Bene Géza 125, 147, 297, 307  
 Bene József 297  
 Benedek Jenő 300  
 Benedek Péter 307  
 Bényi László 297  
 Berda Ernő 118  
 Berény Róbert 126, 129, 132, 146,  
 147, 155  
 Berényi Piroška 307  
 Bergl, Johann Baptist 205  
 Berki Viola 297, 307  
 Bernáth Aurél 111, 112, 120, 126, 146,  
 147, 266, 296, 297  
 Beron Gyula 307  
 Bertoja, Jacopo 80  
 Biai Föglein István 297  
 Biaséni Mária 297  
 Bibiena, Galli 78  
 Bihari Sándor 293  
 Bikkessy Heinbucher József 83  
 Bíró Lajos 305  
 Bíró Mihály 120, 155, 178  
 Biscaino, Bartolomeo 78  
 Bisschop, Jan de 75  
 Blass, Julius von 74  
 Blaschke János 147  
 Bognár Zoltán 300  
 Bologna, Vitale da 195, 195, 197, 198  
 Bonnard, Pierre 112  
 Boneva, Flora 316  
 Bor Pál 308  
 Bordone, Paris 79

Bordy András 216—219, 216—218  
 Borisz László 300  
 Bornemissza Géza 147  
 Bornemissza László 297, 308  
 Bortnyik Sándor 73, 96, 126, 129,  
 132—135, 297, 308  
 Borzone, Luciano 78  
 Bosch, Hieronymus 75, 80, 219  
 Bouxcher, Francois 73, 76—79  
 Bouttats, Gaspar 259  
 Bozsó László 308  
 Böhm Lipót 297, 308  
 Börzsönyi Kollarits Ferenc 297, 308  
 Bramantino, Bartolomeo Suardi 76  
 Braque, Georges 11, 266, 319  
 Bravo, Cecco 78  
 Breenbergh, Bartholomeus 81  
 Breton, Andre 152  
 Brueghel, Jan 73  
 Brueghel, Peter 80, 81, 219, 318  
 Buday György 300  
 Bugaev, Evgeni 316

Callot, Jacques 219  
 Campagna, Girolamo 80  
 Canaletto, Antonio 76  
 Capodistria, Clerigino da 73  
 Carabin, Jacques F. 319  
 Caravaggio 72, 73, 76, 77, 80  
 Carlone, Carlo 72  
 Cassab, Judy 319  
 Castello, Valerio 73  
 Castiglione, Giovanni Benedetto 79  
 Cavacius 209  
 Cavallini, Pietro 74, 194, 194  
 Cavarro, Pietro 78  
 Ceresola, Venerius 20  
 Ceruti, Giacomo 78  
 Ceulen, Jansen van 73  
 Cézanne, Paul 281, 322  
 Chagall, Marc 95, 125, 219, 220,  
 319—323  
 Champaigne, Philippe de 77  
 Chavannes, Puvis de 95  
 Chemez Árpád 297



- Choma József 308  
 Cigoli, Lodovico 80  
 Cimabue 76, 189  
 Cione, Nardo di 188  
 Ciupe, Aurél 320  
 Clouet, Jean 73, 75  
 Collignon, Francois 259  
 Colombel, Nicolas 75  
 Coreggio (Antonio Allegri) 282  
 Cornelius, Peter 285  
 Credi, Lorenzo di 78  
 Crespi, Giuseppe Maria 77  
 Cuckiridze, Rezo 276  
 Cuyt, Aelbert 282  
 Czene Béla 297, 308, 309  
 Czigány Dezső 132, 136, 147  
 Czimra Gyula 308  
 Czinke Ferenc 300, 308  
 Czóbel Béla 126, 147, 297, 316, 319, 322  
 Csabai Kálmán 308  
 Csabai Ékes Lajos 268  
 Csajka István 139  
 Csáki-Maronyák József 287  
 Cselényi Walleshausen Zsigmond 147  
 Csikós Tóth András 308  
 Csizmazia Kálmán 308  
 Csohány Kálmán 300, 308  
 Csók István 125, 126, 146, 147, 279, 282  
 Csontváry Kosztka Mihály Tivadar 74, 76, 80, 96, 97, 110, 219, 268, 279, 281, 282, 297, 300  
 Csornij, Danyil 285  
 Daddi, Bernardo 191, 195  
 Darkó László 323  
 Daumier, Honoré 286  
 Deák Ébner Lajos 296  
 Deim Pál 308  
 Dejneka, Alexandr Alexandrovics 316  
 Delacroix, Eugene 73, 318  
 Delaunay, Robert 152  
 Deli Antal 147  
 Demjén Attila 297  
 Denis, Maurice 319  
 Dér István 308  
 Derain, André 125  
 Derkovits Gyula 95—97, 111, 112, 116—120, 126, 132, 133, 136, 138, 143, 147, 148, 151, 175—179, 181, 182, 264, 267, 297, 307  
 Dési Huber István 95—97, 111, 115—117, 119, 126, 136, 141, 143, 147, 175, 176, 185, 297  
 Deutsch, Niklas Manuel 73, 76  
 Dex Ferenc 189  
 Dezső Györgyné 314  
 Diener Dénes Rudolf 279  
 Diskay Lenke 297, 300  
 Dioniszij 285  
 Diósy Antal 308  
 Diószegi Balázs 308, 310  
 Djuric, Miograd 320  
 Dobroszláv Lajos 297  
 Dobrovits Péter 132  
 Dohnál Tibor 308  
 Doesburg, Theo von 319  
 Domanovszky Endre 126, 129, 297, 302  
 Dongó György 308  
 Dorfmeister, István 92  
 Dorogi Imre 308  
 Dongen, Cornelius van 220, 319  
 Doyen, Gabriel Francois 75, 80  
 Dósa Géza 218  
 Döbröczöni Kálmán 308  
 Drégely László 77  
 Droogsloot 73  
 Diebold Károly 323  
 Duccio, di Buoninsegna 189, 192, 193, 195  
 Duchamp, Marcel 319  
 Dudás Jenő 308  
 Dubuffet, Jean 320  
 Duray Tibor 303  
 Dürer, Albrecht 72—76, 78, 79, 80, 210, 318  
 Dyck, Antonis van 282, 318  
 Éber Sándor 308  
 Edvi Illés Aladár 297  
 Egerházi Imre 305  
 Egri József 111, 112, 126, 136, 146, 147, 297, 308  
 Ék Sándor 120, 132, 147, 290, 298, 300  
 Elekfy Jenő 146, 147  
 Elsheimer, Adam 79  
 Emőd Aurél 147  
 Enderle, Johann Babits 77  
 Endre Béla 297, 308  
 Endrődy Mihály 202  
 Ensor, James 146, 219  
 Erdélyi Eta 308  
 Erdős Imre Pál 300  
 Erdős János 308  
 Eriksen, Vigilius 77  
 Ernst, Max 320  
 Etlinger, Mary 276, 277, 277  
 Ezüst György 308, 316, 319  
 Eyck, Jan van 75, 76, 80  
 Fáber Gabriella 316  
 Fabók Gyula 308  
 Fabriano, Gentile da 78  
 Fajó János 308  
 Faragó Géza 279, 281  
 Farkas András 308, 311  
 Farkas István 268, 298, 308, 322  
 Feoszij 285  
 Fegyő Béla 315  
 Feininger, Lyonel 125  
 Fejér Csaba 298  
 Fekete Borbála 308  
 Feledy Gyula 298  
 Félegyházi László 305, 308  
 Felsmann Tamás 308  
 Fényes Adolf 146, 218, 279, 281, 282, 296  
 Fenyő A. Endre 119, 147  
 Ferg, Franz Paula 73, 74  
 Ferenczy Júlia 298  
 Ferenczy Károly 77, 11, 218  
 Fery Antal 300  
 Feszt László 308  
 Fiammingo, Dionisio 78  
 Field, Dorothea 316  
 Fónyi Géza 298, 308  
 Fragonard, Jean Honoré 78  
 Francesca, Piero della 80  
 Frank Frigyes 126, 147, 156, 298  
 Freund Sándor 315  
 Fülöp Antal Andor 298  
 Füstös Zoltán 323  
 Füssli, Johann Heinrich 73, 74  
 Gaál András 297  
 Gábor Jenő 132  
 Gábor Mariann 309, 316  
 Gáborjáni Szabó Kálmán 126  
 Gách György Z. 303, 309  
 Gadányi Jenő 125, 126, 146, 147, 300  
 Gaddi, Taddeo 191, 194  
 Gade Hare Ambadas 316  
 Gainsborough, Thomas 78, 79  
 Gajdos János 298  
 Gajpos, Frantisek 319  
 Galambos Lajos 298  
 Galambos Tamás 298, 309  
 Gauguin, Paul 95  
 Gecse Árpád 309  
 Geertgen tot Saint Jans 80  
 Gémes Éva Sz. 309  
 Gentileschi, Orazio 80  
 Gera Gyula 309  
 Gerő Sándor 300  
 Gerzson Pál 298, 309  
 Giczey János 298, 309  
 Giordano, Luca 73  
 Giorgione 74, 80  
 Giotto, di Bondone 76, 78, 191, 192, 193—197  
 Glatter Gyula 281  
 Gogh, Vincent van 180, 219, 319  
 Gosztonyi Mária 309  
 Goya, y Lucientes Francisco de 73, 219, 320  
 Göllner Miklós 147  
 Görz, Matthias von 72  
 Grek, Feofán 285  
 Grien, Hans Baldung 74, 77, 318  
 Grimmer, Jacob 73  
 Gross Arnold 298, 300, 309  
 Guercino 79  
 Guidotti, Luigi 209  
 Guillén 319  
 Gulácsy Lajos 110, 282, 298, 322  
 Gulyás Károly 216, 217  
 Gyárfás Jenő 321  
 Gyarmathy Tihamér 298  
 Gyémánt László 309  
 Győri Elek 309  
 Györök Leo 298  
 Gyulai József 309  
 Hadzsiniikov, Todor 316  
 Halasi Horváth István 298  
 Halápy János 126  
 Hallart, L. N. 3, 5  
 Haller Stefánia 309  
 Halmy Miklós 298, 309  
 Haraszti László 298  
 Harkácsi József 309  
 Hasenclever, Johann Peter 285, 286  
 Házy Károly László 97  
 Hegedüs Béla 136  
 Heem, Jan Davids de 73  
 Heine, Wilhelm Joseph 285  
 Heiss J. 318  
 Hemessen, Jan Sanders van 75  
 Hermann Lipót 146, 278—283  
 Hesz János Mihály 226  
 Hézső Ferenc 298  
 Hilliard Nicholas 73  
 Hikádi Erzsébet 309  
 Hincz Gyula 125, 147, 298, 316  
 Hoffmann, Josef 139  
 Holbein, Hans 79  
 Holló László 126, 298, 309, 322  
 Hondecoeter 73  
 Horváth János 298, 309  
 Horváth József 298  
 Hosszú Mihály 15  
 Hoefnagel, Georg 5  
 Hösendorffer, Johann Samuel 8, 8, 9, 15  
 Huszár Vilmos 298  
 Hübner, Karl Wilhelm 285, 286  
 Hüß Lukács 4



- Ilosvay Varga István 147, 298, 309  
Imets László 300  
Iványi Grünwald Béla 97, 146, 279, 281, 282, 298  
Izsák József 298
- Jakabovics Miklós 298  
Jakoby Gyula 219—221, 219—220  
Jándi Dávid 174, 268, 269  
Jankovics Miklós 226  
Jánossy Ferenc 309, 319  
Jaschik Álmós 128, 129  
Jordans, Jacob 73  
Józsa János 298, 305  
Juhász Attila 314  
Juhász Erika 309
- Kádár Béla 73, 126, 132  
Kádár György 298  
Kajári Gyula 300, 309  
Kákai Szabó György 189  
Kalasnyikov, A. I. 319  
Kandinszkij, Vaszilij Vasziljevics 319  
Kántor Andor 147, 298, 309  
Kapcsa János 298, 309  
Kapanya Judit 309  
Kapos Nándor 309  
Kaposi Endre 315  
Karácsony János 298  
Kass János 309, 316  
Kassai Imre 314  
Kassák Lajos 73, 97, 111, 135, 132—136, 147, 293, 298, 309  
Katona László 309  
Katona Kiss Ferenc 309  
Kaufmann, Angelica 79  
Kavaldzsiev, Vladimir 316  
Kelemen Emil 126  
Keleti Gusztáv 296  
Kelle Sándor 298, 309  
Kepes, Eva 319  
Kepes György 136  
Képes György 319  
Kernstok Károly 97, 111, 132, 146, 176, 178, 183, 279, 281, 298  
Kerti Károly 309  
Kéry György 296  
Kiss Attila 298  
Kisfaludy Károly 76, 296, 297  
Klausz Ernő 319  
Klee, Paul 319—321  
Klimó Károly 298  
Klimt, Gustav 151  
Kling György 298  
Kmetty János 111, 132, 146, 147  
Kneller, Sir Godfrey 80  
Kocsis László 309, 315  
Koczogh Ákos 300, 309  
Koettgen, Gustav Adolf 285, 286, 286, 287  
Koffán Károly 147, 268  
Kohán György 298, 309  
Kokas Ignac 298, 310  
Kokoschka, Oskar 112, 146, 219, 319  
Kollwitz, Käthe 264, 267, 270  
Kolozsváry György 300  
Kolozsvári Tamás 322  
Kondor Béla 298, 301, 310, 321  
Kondor György 119, 120, 268, 301  
Konecsni György 129, 155, 301, 310, 323  
Konfár Gyula 298  
Konkoly Gyula 307, 310  
Kontraszty László 310  
Kopócs Tibor 298
- Korda Vince 147  
Korniss Dezső 112, 136, 155, 298  
Kosztá József 112, 146, 147, 151, 279, 282, 298  
Kosztá Rozália 308, 310, 313, 314  
Kovács Sándor 309, 310  
Kováts Albert 310  
Kozina Sándor 296  
Kós Károly 301, 321  
Kósza Sipos László 310  
König Dezső 298  
Kőrösfői Kriesch Aladár 227, 291  
Körtvélyessy Magda 310  
Kracker, Johan Lucas 9, 20, 59—62, 59, 60, 226  
Kracker Magdolna 310  
Kranovetter Pál 226  
Kráľ, Fero 316, 319  
Kuba, Ludwig 316  
Kunt Ernő 310  
Kuruakov, G. V. 324  
Kurucz D. István 126, 298, 310  
Kutassy Imre 295  
Kürthy Sándor 310
- Laer, Pieter van 75  
Lakatos Arthur 139  
Lakatos József 310  
Lakner László 298, 310  
Lantos Ferenc 298, 310  
László Fülöp 74, 95, 97, 278  
Laurens, J. Paul 216  
Lauro, Sant Angelo di 78  
Lausch Gyula 298  
Lehel Ferenc 319  
Léger, Fernard 319, 320  
Leibl, Vilmos 281  
Leiden Lucas van 210  
Leonardo da Vinci 72, 74, 75, 76, 79, 80, 95, 318  
Liebl Ervin 298  
Lipták Pál 310, 316  
Lombard, Lambert 76  
Longhi, Pietro 79  
Loo, Carle van 75  
Loránt János 298, 310  
Lorenzetti, Ambrogio 192—195, 194, 197  
Lorenzetti, Pietro 197  
Lorrain, Claude 80, 320  
Lotto, Lorenzo 80  
Lotz Károly 218  
Lőrincz Gyula 298, 301  
Lucchese, Giuliano di Simone 78  
Luzsicza Lajos 310
- Macip, Vicente 75  
Mácsai István 299  
Macskássy József 298  
Madarász Viktor 221  
Madarász Gyula 310  
Major Henrik 279, 298  
Makoviczky Emil 316  
Manet, Edouard 76, 95, 282  
Maratte, Carlo 74  
Marc, Franz 125  
March, Miguel 318  
Marchesi, Giuseppe 78  
Marées, Hans 113  
Márffy Ödön 111, 126, 146, 147  
Margittai Jenő 299  
Marieschi, Michele 73  
Mariotto, Bernardino di 78  
Márk Lajos 279  
Marosfalvi Antal 310, 311  
Martellange, Étienne 76
- Martinelli, Niccolo 318  
Martini, Simone 189, 195, 197, 191, 194  
Marton Árpád 297  
Martyn Ferenc 97, 112, 119, 146—153, 298, 299, 301, 307, 310, 321  
Masaccio 80  
Masereel, Frans 119, 181, 182, 319  
Matthel, Johann 5, 6  
Mattioli, Lodovico 259  
Mattioli Eszter 126, 129, 303, 310  
Mattis Teutsch János 96, 97, 132, 136  
Mattise, Henri 178, 319, 320  
Mattyasovszky Zsolnay László 146, 282, 299  
Maurer Dóra 301, 310  
Maulbertsch, Franz Anton 72, 73, 76, 226  
Mazsaroff Miklós 299, 310  
Medgyes László 132  
Mednyánszky László 147, 218, 296  
Medveczky Jenő 126, 147  
Méhes Balázs 310  
Mellin, Charles 78  
Memling, Hans 78  
Menzel, Adolf 286, 323  
Menyhárt József, 299, 305  
Mermeze Nóra 310  
Michael József 225  
Michelangelo 79, 80, 95, 318, 324  
Miháltz Pál 146, 147, 155, 156  
Mikli Ferenc B. 299  
Mikola, András 146, 299, 323  
Mikoviny Sámuel 7  
Mikes Gyula 299  
Milano, Giovanni da 188  
Miro, Joan 80, 319  
Miturics, P. V. 323  
Modena, Tommaso da 194  
Modigliani, Amadeo 319, 321, 324  
Mohi Sándor 299  
Moholy Nagy László 73, 99, 130, 132, 134, 136, 147, 316, 319  
Molenaar, Jan Mienso 73  
Molnár Antal 299  
Molnár Béla 312  
Molnár István Gy. 310  
Molnár C. Pál 95, 147, 310  
Mondrian, Piet 319  
Monet, Claude 319  
Montagna, Bartolomeo 78  
Móré Mihály 299  
Morgenstern, Johann Christoph 73  
Mórocz László 170  
Moser, Kolo 139  
Mostaert, Jan 80  
Munch, Edward 125  
Munkácsy Mihály 73, 95, 97, 111, 218, 221, 278, 282, 296  
Musso, Niccolo 78  
Mynnesten, Johan van den 75
- Nádas József 310  
Nádasdy János 310, 315  
Nádler István 309, 310  
Nagy Albert 299, 323  
Nagy Balogh János 295, 299  
Nagy B. István 299, 307, 310, 311  
Nagy Emerencia 299  
Nagy István 112, 126, 147, 174, 184, 218, 299, 314, 315  
Nagy József 299  
Nagy Sándor 218  
Naláczy József 229, 230  
Nardo, Mariotto di 188  
Nemcsics Antal 299  
Nemes Endre 319



- Nemes Lampérth József III, 132, 146, 147, 152  
Németh Géza III, 313  
Németh József, 299, 311, 314  
Netscher, Caspar 75  
Nolde, Emil 95, 125, 182  
Nolipa István Pál 77, 311  
Norblin, Jean Pierre de la Gourdain 77, 318  
Novák András 311  
Novák Lajos 299
- Nyári Lóránt 311  
Nyergesi János 299  
Nyikics, Anatolij 316
- Oliver, Isaac 73  
Orcagna, Andrea 79, 188  
Orlai Petrich Soma 296, 311  
Orosz János 299  
Osona, Rodrigo de 75
- Paál László 218, 221, 296, 323  
Paizs Goebel Jenő 126, 146, 147  
Pál Gyula 299  
Pallos Jutka 301  
Pamini 73  
Paolo, Giovanni di 80  
Papp Albert 315  
Papp Oszkár 311  
Pascin 279, 281—283  
Pataky Éva 311  
Pataky Ferenc 311, 313  
Patay Mihály Cs. 299  
Patinir, Joachim 72  
Patkó Károly 126  
Parmigianino, Francesco Maria 73, 74  
Pártos István 311  
Pásztor Gábor 301  
Pavlovic, Nyikita 285  
Peche, Dagobert 139  
Pechstein, Max 219  
Pécsi Pilch Dezső 147  
Pelliccioli, Mauro 189  
Pentelei Molnár János 299  
Perhács László 311  
Péri László 120, 132  
Perlrott Csaba Vilmos 126, 132, 147, 299  
Peter, Emanuel 74  
Peters, Anton de 73, 76  
Petrovsky Pál 299  
Pető János 311  
Picasso, Pablo 149, 266, 316, 319, 320  
Pigazzini 189  
Piombo, Sebastiano 75  
Piroskay János 307, 311  
Piskolti Gábor 299  
Pittoni, Giovanni Battista 77  
Pleidell János 299, 311  
Pogány Ferenc 299  
Polonyi Elemér 311  
Polya Tibor 279, 281, 282  
Pór Bertalan III, 120, 132, 155, 299  
Pordenone, Giovanni Antonio 80  
Porscht Frigyes 311  
Poussin, Nicolas 73, 75, 80  
Pozzo, Andrea 74  
Poszonyi János 311  
Prica, Zlako 316  
Prinzhofer, August 286, 286  
Prohor 285  
Pusztai Pál 323
- Querfurt, August 74
- Rádoczy Gyarmathy Gábor 311  
Ráfael Győző 239  
Raffaello, Santi 76—80, 316, 318  
Raimondi, Marcantonio 77, 319  
Ramsay, Allan 79  
Ránki Roxi József 173  
Raszler Károly 302, 311  
Rázó József 311  
Reich Károly 301  
Reiner Imre 319  
Reinieri 80  
Reiter László 136  
Rembrandt, van Rijn 72—77, 80, 83, 95, 281, 282, 318, 320, 323, 324  
René, Margritte 147 152  
Reni, Guido 80  
Réth Alfréd 147  
Rethel, Alfred 286  
Réti István 216, 279, 282  
Réti József 146  
Réti Mátyás 311  
Réti Zoltán 299, 308, 311  
Reynolds, Sir Joshua 78  
Révész Napsugár 301, 311, 314  
Ribera, Pedro de 78, 282  
Ridovics László 299, 311  
Rimini, Giovan Francesco da 78  
Rippl Rónai József 95, 110, 146, 147, 151, 152, 178, 185, 268, 279, 281, 282, 299, 311  
Rodkevics Elene 276  
Rohonyi Károly 300  
Rosenfelt L. F. 3, 4, 5  
Rosenstingl, Sebastian I, 7  
Roskovics Ignác 95  
Rosselli, Cosimo 80  
Rossi, Vincenzo di Raffaello 80  
Rottluff 184  
Rozgonyi László 147  
Rouault, Georges 219  
Rousseau, Henri 322  
Rubens, Peter Paul 73, 78—80, 281, 282, 318  
Rubljov, Andrej 285  
Rudnay Gyula 146, 147, 151, 216, 279, 282, 305, 311, 312  
Ruttkay György 132  
Ruysdael, Salomon 73, 282
- Saendredam, Pieter 75  
Salgó Endre 299  
Saraceni, Carlo 80  
Sarkantyú Simon 299, 311  
Sarto, Andre del 80  
Sassetta, Stefano di Giovanni 76, 79  
Schadow, Wilhelm von 285  
Schongauer, Martin 73  
Scheiber Hugó 126, 132, 265, 269  
Schéner Mihály 299, 311  
Schiele, Egon 146, 151 152  
Schmidt 184  
Schmutzer 7  
Scholz Erik 307  
Schöffler Miklós 319  
Schön Erhard 82  
Schönberger Armand 77, 126, 147, 311  
Schönfeld, Johann Henrik 318  
Schroedter, Adolf 285  
Schubauer József 7  
Schubert Ernő 136  
Seghers, Gerard 79  
Semsey Andor 300  
Senefelder Alois 73  
Senyei Oláh István 299, 307, 311  
Siebmacher 4, 5  
Sigrist, Franz 226
- Sikó Miklós 296  
Simon Béla 311  
Simon Iván 310, 311  
Simonyi Emőke 311  
Siqueiros, David Alfaro 319, 323  
Sitte Villi 323  
Snyders, Franz 73, 78  
Somogyi György 315  
Somogyi János 308, 311  
Somorjai Magda 299  
Soutine, Chaim 219, 220  
Sövé Elek 297  
Spitzer, Peter 73  
Spranger, Bartolomaeus 76  
Stand-Csengeli Mihály 299  
Steen, Jan 75  
Stettner Béla 301, 311  
Stowikowski Ádám 71  
Strasser Gottfried 8, 9, 15  
Strattmann, Franciscus 10, 15  
Strigel, Bernhard 83  
Stross 10  
Strozzi, Bernardo 73  
Stubbs, George 75  
Stuck, Franz 281  
Sugár Andor 119, 126, 147, 268, 311  
Süli András 323  
Sváby Lajos 299  
Swart, Jan 75
- Szablya Frischauf Ferenc 129  
Szabó Béla, Gy. 301, 311  
Szabó Gáspár 311  
Szabó Gyula 219  
Szabó László 305  
Szabó Zoltán 311  
Szalai Zoltán 312  
Szalatnyai József 312  
Szalay Ferenc 299  
Szalay Lajos 221—223, 221—223  
Z. Szalay Pál 299  
Szánthó Imre 299  
Szántó Piroška 299, 312  
Szász Endre 299  
Sztárnai Béla 312  
Székely Bertalan 281, 296  
Székelyhidi Attila 312  
Szemadám György 312  
Szenes Árpád 77  
Szentgyörgyi Kornél 299  
Szentmiklóssy Edit, B. 312  
Szigethy István 312  
Szilágyi Ilona 312  
Szilágyi Jolán 120, 312  
Szinte Gábor 299, 304, 312  
Szinyei Merse Pál III, 146, 221, 279, 281, 282, 296, 299  
Sziraki Endre 312  
Szirt Oszkár 312  
Szobotka Imre 126, 132, 136, 146, 147, 299  
Szolnay Sándor 299  
Szőnyi István III, 112, 120, 126, 132, 133, 136, 146, 147, 175, 184, 279, 282, 299  
Sztankó Judit 299, 312  
Sztolarova, Marija 316  
Szujó Zoltán 312  
Szurcsik János 299  
Szüle Péter 282
- Takács Győző 312  
Tamás Ervin 312  
Tamási Zoltán 301, 312  
Tar Zoltán 305  
Tassy Klára 312



- Tegliacci, Niccolo di Ser Sozzo 195  
 Telepy Károly 76, 296  
 Tempesta, Pietro 78  
 Teniers, David 73, 319  
 Tenk László 299  
 Thiaulon, Étienne 75  
 Thorma János 146, 299, 312  
 Tiepolo, Domenico 74, 75, 77, 78  
 Tiepolo, Gianbattista 72, 75, 80  
 Tiepolo, Giandomenico 73  
 Tiepolo, Lorenzo 73  
 Tihanyi Lajos 132, 299, 316  
 Tilles Béla 305, 312  
 Tintoretto, Jacopo Rubusti 76, 282  
 Tizian, Vecellio 72, 74, 75, 79, 80, 282  
 Tokácsli Lajos 268  
 Tommaso, Niccolo di 188, 188, 196, 198  
 Topor András 299  
 Tornyai János 126, 146, 147  
 Torockai Wigand Ede 218  
 Toulouse-Lautrec Henri de 146, 151  
 Tour, Georges de la 76  
 Tót Endre 300  
 Tóth László 300  
 Tóth Menyhért 300, 312  
 Tóth Sándor 300  
 Tóth Viktor 120  
 Traini, Francesco 73, 188  
 Troger, Paul 72  
 Troy, Jean Francois de 76, 78, 79  
 Tröster Vera 312  
 Tull Ödön 300  
 Turner William 79  
 Tury Mária 300, 303  
  
 Udvardi Erzsébet 300, 312  
 Uitz Béla 96, 97, 111, 119, 120, 132, 134, 146, 147, 152, 155, 300, 306  
 Ulm, Hans von 82  
 Urbán György 312  
 Usakov, Szimon 285  
 Utrillo, Maurice 319, 322  
 Újvári Erzsé 132  
 Újvári Lajos 300  
  
 Vadász Endre 268  
 Vadász Miklós 279, 281, 282  
 Vágréti János 312  
 Vajda Júlia 300  
 Vajda Lajos 77, 112, 136, 155, 300, 312  
 Valckenborch, Lucas 75  
 Valesio, Giovanni Luigi 214  
 Váli Dezső 311, 312  
 Varga Hajdú István 297, 300  
 Varga Mátyás 77  
 Varga Nándor Lajos 312, 322  
 Vasarely, Victor 73, 136, 316, 319, 320, 322  
 Vasari, Giorgio 78, 198, 260, 261  
 Vass Albert 323  
 Vass Elemér 146, 300  
 Vaszary János 125, 126, 146, 147, 279, 282, 300  
 Végh András 313  
 Végh Gusztáv 139  
 Végvári I. János 312  
 Veneziano, Paolo 76  
 Verescsagin, Vaszilij Vasziljevics 319  
 Veress Géza 323  
 Veress Pál 300  
 Vermeer van Delft 282  
 Verona, Stefano da 77  
 Veronese, Paolo 73, 76, 77, 281  
 Vértés Marcell 301  
 Veszprémi Endre 300  
  
 Vida Árpád 216, 218  
 Vidovszky Béla 146  
 Viterbo, Antonio da 78  
 Vitzthum, Walter 78  
 Vlagyimirov, Jozsif 285  
 Vouet, Simon 80  
 Vörös Géza 126, 279  
 Vrancx, Sebastian 74  
  
 Wagner János 313  
 Waldmüller, Ferdinand Georg 74, 272  
 Watteau, Antoine 48, 76  
 Weinacht Péter 301  
 Weintrager Adolf 313  
 Weisz Fehér György 173—186, 174—177, 179, 181—184  
 Weyden, Rogier van der 79  
 Wood, Harold 319  
 Wouwerman, Philips 73  
 Wright of Derby 78  
 Würtz Ádám 313  
  
 Xantus Gyula 300  
  
 Zach József 226  
 Zádor István 281  
 Zaharov, Gurij 324  
 Zámbo Kornél 315  
 Zais, Giuseppe 74  
 Zemplényi Magda 266  
 Zichy Mihály 97, 271—277, 271—277, 281, 300  
 Zick, Januarius 73, 74  
 Ziffer Sándor 136, 147, 300  
 Zilzer Gyula 132, 300, 323  
 Zoltán Mária Flóra 300, 313  
 Zombori László 300  
 Zoravko, Mandic 316  
 Zöld Anikó 313  
 Zurbaran, Francisco de 77, 78  
  
 SZOBRÁSZOK  
  
 Ambrózy Sándor 145  
 Andorai Mária 307  
 Andrassy Kurta János 115, 126  
 Archipenko, Alexander 95  
 Asszonyi Tamás 307, 313  
  
 Babel, Johann Baptist 77  
 Balaskó Nándor 295  
 Balmó Pál 145  
 Banco, Nanni di 72  
 Barlach, Ernst 125, 264, 270  
 Barta Lajos 51, 52  
 Beck Ö. Fülöp 77, 146, 147, 295, 307, 321  
 Benczédi Sándor 295  
 Berczeler Rudolf 307  
 Boda Gábor 116, 126  
 Bokros Birman Dezső 77, 112, 119, 308  
 Bologna, Giovanni da, Giambologna 78  
 Booz Gyula 295  
 Borberek Kováts Zoltán 126, 176, 295  
 Borics Pál 308  
 Bors István 309  
 Borsos Miklós 147, 260, 295  
 Bory Jenő 145  
 Brancusi, Constantin 318  
 Brokoff, Johann 73  
 Buza Barna 295  
  
 Cabestany, Maitre de 81  
 Champaigne, Philippe de 77  
 Clodion, Claude Michel 78  
 Conti Lipót Antal 205, 206  
 Czinder Antal 308, 313  
 Csáky József 147  
 Csapváry Károly 145  
 Cserepes István 126, 147  
 Cséri Lajos 308  
 Csikszentmihályi Róbert 295, 313  
 Csiky Tibor 295  
 Csontos László 308, 311  
 Csorba Géza 115, 308, 321  
 Csutorás Sándor 295  
  
 Dabóczy Mihály 216  
 Dargay Lajos 295  
 Deák László 295, 323  
 Donatello 43, 72, 80, 263, 264, 270  
 Donner Gertrud Mária 51, 52  
  
 Elias, Nicolai 323  
 Erdely Dezső 145  
  
 Fanzago, Cosimo 78  
 Farkas Aladár 269, 295  
 Farkas Béla, pankotai 145  
 Farkas Sándor, boldogfai 322  
 Fekete Géza G. 145  
 Ferenczy Béni 147, 268, 295, 306  
 Ferenczy István 77, 255, 257, 258, 260, 295  
 Ferucci, Andrea 260  
 Ferucci, Francesco di Simone 260  
 Finta Sándor 295  
 Foggini, Giovanni Battista 72  
 Forgács Hann Erzsébet 295  
  
 Gécsér Kata 145  
 Gáldy Lajos 145  
 Gárdos Aladár 268  
 Ghiberti, Lorenzo 74, 79  
 Gicometti, Alberto 319, 320  
 Goldman György 119, 126, 141, 173, 177—179, 184, 264, 268, 269, 295  
 Gondos József 145  
 Götz János 313, 314  
 Grantner Jenő 295  
 Grupello, Gabriel 72, 73, 77, 79  
  
 György fráter 201  
 Gyurcsék Ferenc 313  
  
 Hadik Gyula 309  
 Hajdu, Étienne 73, 318  
 Halmágyi István 147  
 Hansenmüller, F. Johann 201, 202  
 Hebenstreit József 7, 205, 206, 208, 214  
 Herczeg Klára 51  
 Hering Loy 79  
 Hertics Eged Fr. Aegidius 201, 203, 203, 215  
 Hiesz Géza, szentesy 319  
 Hildebrand, Adolf Ernst 113  
 Holló Kornél 323  
 Horváth Géza 145  
 Horvay János 145  
 Houdon, Jean Antoine 78  
 Huszár István 295  
 Hyngeller János, Fr. Johann 201, 204—213, 206—208, 210, 215  
  
 Ispánky József 145  
 Istók János 21, 145  
 Izsó Miklós 51, 144



Jálics Ernő 145  
Jovanovics György 309, 310

Kamotsay István 295  
Kampfl József 295  
Kardos Győző 309, 310  
Kassai Jakab 201  
Kelemen Kristóf 295  
Kemény Zsigmond 269  
Kerényi Jenő 126, 147  
Kern, Leonhard 74  
Kincses Mária 295  
Kiss István 295  
Kiss Nagy András 295  
Kisfaludy Stróbl Zsigmond 116, 145  
Koczog András 309  
Kovács Gyula, Kiss 269, 295  
Kőfalvy Gyula 295  
Krauss, Anton 225  
Kuzmik Livia, Pappiné 145

Laborcz Ferenc 126, 296, 310  
Ladea, Romul 323  
Laluja András 296  
Laurana, Francesco 79  
Leyden, Nicolas de 81  
Ligeti Erika 296, 299, 307, 310  
Ligeti Miklós 145  
Lipchitz, Jacques 320  
Lipthay Mária 145  
Lisztos István 296  
Lonkay Antal 145  
Lőcsei Pál 76  
Lőrincz István 50, 51  
Lőte Éva, illyefalvi 145  
Löwith Egon 296  
Lux Elek 51, 145

Maillol, Aristide Joseph 319  
Majtényi Károly 296  
Makrisz Agamemnon 296  
Marini, Marino 318  
Markup Béla 145  
Marton László 310  
Martsa István 296  
Matzon Frigyes 145, 296  
Maugsch Gyula 145  
Medgyessy Gábor 296  
Medgyessy Ferenc 112, 115, 116, 126,  
142, 147, 266, 296, 321  
Melocco Miklós 310  
Meister Jenő 282  
Mestrovic, Ivan 261, 263, 296, 270,  
316, 318  
Mészlányi János 296, 310  
Mészáros Andor 296  
Mészáros Dezső 296, 310  
Mészáros László 95, 115, 116, 118—  
120, 126, 143, 147, 264, 296  
Mészáros Mihály 310  
Minne, George 146  
Mikus Sándor 126, 147, 295, 296  
Moore, Henri 318  
Morell Mihály 296

Nagy Benedek 296  
Nagy István 296, 310, 311

Olcsei Kiss Zoltán 51, 296  
Osváth Mária 296

Papachristos Andreas 296  
Pán Márta 266  
Pásztor János 51, 116, 145  
Pátzay Pál 115, 116, 126, 146, 147,  
295

Pflaum József 213  
Piszer Mária 316  
Puget, Pierre 76

Rác Edit 296, 311  
Reményi József 296  
Rétfalvi Sándor 296  
Rieder András 4  
Rizzo, Antonio 79  
Rodin, Auguste 119, 261, 262, 269,  
270, 318, 320  
Róna József 279, 281, 295  
Rubletzky Géza 296, 323  
Rueff, Hans Jakob 74  
Rutschmann, Fr. Anton 201, 208, 213,  
215

Sammurger, Ernst 50  
Sassy Attila 323  
Schaár Erzsébet 126, 136, 147, 296,  
311  
Segesdi György 296  
Settignano, Desiderio de 254, 261  
Sidló Ferenc 116, 145, 262, 263, 266  
Singer Mihály 225  
Somló Sára 323  
Somogyi Árpád 300, 303, 306, 318  
Somogyi József 295, 296, 316  
Soós Krisztina, Baksa 314  
Stoss, Veit 76  
Strasser István, Örkényi 262—270,  
263—267  
Strezius János György 211  
Strobl Alajos 260, 300  
Szabó István id. 296, 322  
Szabó Iván 296, 311  
Szabó László 296  
Szakáll Ernő 167  
Szegez Sándor 145  
Szentgyörgyi István 116  
Szervátiusz Jenő 296, 312  
Szervátiusz Tibor 296  
Székely László 296  
Szilágyi Nagy István 145  
Szöllösi Endre 120  
Szöllösy Enikő 312

Tacca, Pietro 78  
Takács Erzsébet 312  
Tápai Antal 296  
Tar István 126, 296  
Tatirek, Fr. Felix 201, 208, 211, 212,  
212, 213, 215  
Telcs Ede 50, 145, 296  
Thenny János 8, 8, 9, 9  
Toller 7  
Tot, Amerigo 316, 318

Valdambrino, Francesco di 73  
Varga Ilona 296  
Váró Márton 296  
Vastagh György 51, 145  
Váli Dezső 313  
Vedres Márk 147, 296  
Verocchio, Andrea del Cione 260  
Veszprémi Imre 312  
Vilt Tibor 126, 136, 147, 296, 312  
Volterra, Daniele da 79  
Vörös Béla 296  
Vörös János 312

Waldmann, Walter 50  
Winterhalder, Clemens 74  
Winterhalder, Philip 74

Zala György 114

## ÉPÍTÉSZEK

Árkay Bertalan 104

Borsos László 31, 158, 162, 162, 169,  
172  
Borsos Béla 172  
Bierbauer Virgil 108, 109  
Breuer Marcel 99, 101, 109, 130, 132,  
133, 134, 318, 321

Camica, Chimenti 257, 258, 261  
Carlone 225  
Corbusier, Le 101, 103, 105, 108, 319,  
320, 322  
Cortina, Angelo da 76  
Czagány István 162, 292  
Czeglédy Ilona 292  
Császár László 292, 294  
Csemegi József 158, 161, 162, 172

ifj. Dávid Károly 101, 103  
Dientzenhofer, Kilian Ignaz 225  
Diescher József 10, 11, 13, 13—15, 21  
Diescher Lajos 14  
Dotti, Carlo Francesco 74  
Duc, Viollet le 82  
Dragonits Tamás 162, 166, 170, 294

Erdei Ferenc 166  
Erlach, J. B. Fischer von 5, 5

Falnbresco, Jacopo 225  
Farkasdy Zoltán 171  
Feigler, Gusztáv 70  
Feigler János 69—71  
Felkis Antal 70  
Fellner Jakab 225  
Ferenczy Károly 168  
Finta József 293  
Fischer József 99, 100—104, 104, 106,  
108, 109, 135  
Foerk Ernő 108  
Forbát Alfréd 132  
Francz József 226

Gerlt, Jozef Ignaz 225  
Gerő László 20, 167, 172  
Granasztói Pál 108  
Gropius, Walter 99, 101, 109, 318, 323  
Györgyi Dénes 140

Hajnóczy Gyula 164, 293  
Horler Miklós 168, 172  
Henszlmann Imre 157  
Herregrund 225  
Hidasi Lajos 167, 323  
Hikisch Rezső 98, 100  
Hild János, 13, 16, 20  
Hild József 25, 31, 68—71  
Hillebrandt, Franz Anton 292  
Honnecourt, Villard de 76  
Höbbling János 1, 5, 6, 16, 20, 21  
Hültl Dezső 108

Istvánfi Gyula 293

Janáky István 98, 103, 109

Kapsza Miklós 171  
Károlyi Antal 323  
Karczag László 14  
Kassalik Ferenc 31



- Kissné Nagypál Judit 169, 294  
 Klenze, Leo von 28, 29, 36  
 Koch Henrik 14  
 Koppány Tibor 166  
 Kós Károly 129, 140  
 Kotsis Iván 98, 108  
 Kovács László 293  
 Kozák Éva 165, 292, 294  
 Kozma Lajos 98, 102, 103, 105, 106, 108, 110, 128, 219, 136, 138—140, 320  
 Lauber László 98, 103, 107, 109  
 Lechner Ödön 95, 110, 279, 281  
 Lechner Jenő, Kismarty 108, 109  
 Leidtmiller József 7  
 Lemoyne, Francois 75  
 Leszner Manó 98  
 Lévárdy Ferenc 292  
 Ligeti Pál 136  
 Lippert József 70  
 Loos, Adolf, 318  
 Lux Géza 160, 161, 259, 261  
 Lux Kálmán 160, 160, 168, 259  
 Major Máté 108, 109, 136, 140, 293, 299, 302, 318, 319, 321, 323  
 Málnai Béla 98, 108  
 Mansart, Jules Hardouin 75, 81  
 Martinelli, Anton Erhard 6, 7  
 Masirevics György 109  
 Mayerhoffer János 7, 11  
 Meczner Lajos 161, 162, 162  
 Medgyaszay István 98, 100  
 Mendele Ferenc 165, 168, 171  
 Merényi Ferenc 163, 172  
 Molnár Farkas 99, 101, 102, 107, 109, 132, 133, 135, 136, 140  
 Mourette 63—67  
 Möller István 98, 108, 159, 160, 172  
 Náadori Klára 166  
 Nervi, Pier Luigi 318  
 Ney Béla 14, 16, 18, 18  
 Nyíri István 103, 107, 109  
 Pachk János 70  
 Palladio Andrea 29, 79  
 Papp Gyula 132  
 Parler, Peter 257, 261  
 Pattantyús Ádám 169  
 Pauer János György 7, 18—20  
 Paul, Bruno 69  
 Pfannl Egon 16, 162, 169  
 Perczel Dénes 293  
 Pereházy Károly 292, 293, 294  
 Pilgram, Franz Anton 225  
 Pintér Imre 253  
 Pirner Pál 225  
 Pogány Móríz 98  
 Pollack Ágoston 24, 29, 30  
 Pollack Mihály 22—31, 23—25, 28, 33—36  
 Povolni Ferenc 226  
 Povolni János 226  
 Prati, Fortunato de 5—7  
 Preisich Gábor 20  
 Pusztai Ilona 164  
 Rados Jenő 20, 31, 68, 71, 108, 169  
 Rerrich Béla 98, 100  
 Rimánóczy Gyula 98, 102, 103, 103, 105, 107  
 Rösner, Karl 28  
 Sándor Mária G. 168  
 Sárkány István 293  
 Schall József 16, 16  
 Schinkel 28, 29, 31, 36  
 Schmidt, Franz 158  
 Schulek Frigyes 158, 158, 159, 159, 172  
 Schulek János 168  
 Selbst Péter 5  
 Sedlmayr János 167, 168, 172, 292—294  
 Senger András 70, 71  
 Sódor Alajos 20  
 Soufflot, Jacques Germain 80  
 Steindl Imre 158, 159, 159  
 Strenger Gyula 14, 16, 18  
 Szanyi József 172  
 Szendrő Jenő 109  
 Thurszky Béla 162, 169  
 Tőry Emil 108  
 Trauner Sándor 136, 147  
 Urbán István 169  
 Ybl Miklós 14, 24, 29  
 Vámos Ferenc 22, 25—27, 31, 323  
 Vespucci, Bernardino 260  
 Végi Máté 203, 205  
 Vici, Busini 76  
 Virágh Csaba 171  
 Vladár Ágnes 165  
 Walter Ilona 165  
 Wamer János 101, 105, 107, 109  
 Wälder Gyula 98, 101, 108  
 Weinbrenner Friedrich 22, 31  
 Weininger Andor 132, 134  
 Weltzl János 108  
 Zádor Mihály 169, 170, 171  
 Zilahy István 295  
 Zitterbarth Mátyás 25, 31  
 EGYÉB MŰVÉSZEK  
 Ambrus Éva kerámikus 313  
 André György kerámikus 229, 230  
 Andries, Jaspár kerámikus 231  
 Árkayné Sztéhló Lili üvegfestő 129  
 Balczó Edit kerámikus 303  
 Baldauf, Paul porcellánfestő 50  
 Bálint Ferenc népi iparművész 303  
 J. Balogh Tünde textiltervező 307, 311  
 Bartesch ötvös 85  
 Beke István fadaragó 303  
 Benkő Erzsébet textiltervező 307  
 Bezeredy Ignác éremművész 302  
 Bloweber ötvös 85  
 Bochler asztalos 10  
 Bod Éva kerámikus 303, 307  
 Bódy Irén textiltervező 308  
 Bokor Nelly iparművész 293  
 Boltén, Arent von ötvös 79  
 Borsi Gáborné textiltervező 308, 309  
 Bödger, Johann Friedrich iparművész 319  
 Brethausen, Christján órás 7  
 Buchwald fajansz kályhatervező 87  
 Budai József ácsmester 303  
 Budai György fametsző 320  
 Burján Judit iparművész 313  
 Burkus János kerámikus 303  
 Buzás Árpád textiltervező 308  
 Czuczay József kovácsművész 302  
 Czug Miklós kerámikus 303  
 Csizmadia Zoltán kerámikus 308  
 Csóti Gábor fadaragó 308  
 Damme, Hans porcellánfestő 50  
 Deck, Todor kerámikus 230  
 Deller József asztalos 8, 9, 9, 10, 15  
 Dobos Lajos fotoművész 308  
 Dobák Sándor iparművész 308  
 Drenker Mátyás kőműves 5, 6  
 Dudás László formatervező 308, 312  
 Dunin, Violetta ötvös 316  
 Engels József ötvös 155, 156  
 Eőry Miklós kerámikus 313  
 Erdélyi Miklós mozaiktervező 308  
 Farkasházy Jenő kerámikus 45, 49, 50, 58  
 Fazekas András habán fazekas 239  
 Fazekas Lukács János habán fazekas 239  
 Fazola Henrik műkovács 225  
 Fekete Ferenc iparművész 313  
 Fekete György belsőépítész 308  
 Ferenczy Noémi gobleintervező 112, 119, 126, 129, 139, 147  
 Fett Jolán textiltervező 308  
 Freidling Ferenc műasztalos 226  
 Fröhöf Sándor fotoművész 136  
 P. Fuhrmann Mátyás rézmetsző 203, 209  
 Gáador Emil kerámikus 309  
 Gáador István kerámikus 129, 139, 155, 156  
 Garányi József kerámikus 51, 52  
 Gergely orgonaeépítő 15  
 Geszler Mária kerámikus 303  
 Goltiusz Hendrik rézmetsző 210  
 Gorka Géza kerámikus 129, 139, 155, 156, 303  
 Gorka Lívía kerámikus 303  
 Gróf József iparművész 303  
 Grün Lőrinc műasztalos 8, 15  
 Grünwald Ignác kerámikus 47  
 Haár Ferenc fotoművész 136  
 Hakker József ács 7, 11, 14  
 G. Hágér Rita textiltervező 309  
 Hajnal Gabriella textiltervező 316  
 Hannong P. porcellántervező 87  
 Hann ötvös 85, 301  
 Hanzély Jenő kerámikus 51, 52  
 Hartmann vörösréz kovács 255, 257, 261  
 Hausemann Bruno műasztalos 211  
 Haushaben habán fazekas 240  
 Heckendorfer László iparművész 303  
 Heltner ötvös 85  
 Henning ötvös 85  
 Hodina István templomfestő 14, 21  
 Honthy Márta textiltervező 309  
 Horn Ferenc kerámikus 87  
 Horváth László kerámikus 313  
 Hüttner József kerámikus 303



- Kaendler porcellánszobrász 87  
 Kádár Anni textiltervező 302  
 Kaesz Gyula iparművész 129, 139, 303  
 W. Kálmán Anikó keramikus 313  
 Kálmán Gyula fafaragó 304  
 Kálmán István iparművész 304  
 Kalmeiler iparművész 320  
 Kántor Sándor keramikus 303, 309  
 ifj. Kapoly Antal fafaragó 309  
 ifj. Kátai Mihály iparművész 309  
 Kecskeméti Sándor keramikus 309  
 Keleti Artur könyvművész 304  
 Kende Judit keramikus 307, 309  
 Kepes Ágnes keramikus 309  
 Kertscher, Karl porcellánfestő 50  
 Kiss László intartiza tervező 305  
 Kner Imre könyvművész 304, 321  
 Kolowratz, Jakob keramikus 247  
 Kopcsányi Ottó ötvös 310  
 Kordovánér János textiltervező 302, 310  
 Kovács Éva keramikus 303, 310, 311  
 Kovács Margit keramikus 129, 139, 156, 310, 303  
 Kozma István iparművész 302  
 Körösi Fazekas György habán faze-  
 kas 239  
 Körösfői Kriesch Aladár iparművész 291  
 Kubaschek, Brigitte üvegművész 319  
 Kumpost Éva keramikus 310  
 Lengyel Lajos fotoművész 135, 135, 136  
 Lukács Kató textiltervező 129  
 Majoros Hédi keramikus 303  
 Majoros János keramikus 303  
 Máté János ötvös 302  
 Mayer János keramikus 47  
 Mayer Mária textiltervező 310  
 Melchior J. P. porcellánfestő 86  
 Mikó Sándor iparművész 304, 310  
 Móga Sándor ötvös 310  
 Mülner Sebestyén ötvös 7  
 Nagy Ferenc iparművész 304  
 T. Nagy Irén iparművész 311  
 Nagy József iparművész 293  
 Nagyajtai Teréz díszlettervező 129  
 Nemes István textiltervező 302  
 Németh Éva textiltervező 302  
 Németh János keramikus 311  
 Németh Magda keramikus 303, 312  
 Niemeyer Willy porcellánfestő 50  
 Oláh Gusztáv díszlettervező 129  
 Palissy Bernard keramikus 50  
 H. Páll Ilona textiltervező 311  
 Pataki József textiltervező 303  
 Paulikovics Pál iparművész 311  
 Pekáry István textiltervező 126, 129  
 Percz János ötvös 302  
 Péter Vladimir ötvös 311—313  
 Petrás István fotoművész 290  
 Peukart András fajansztervező 86  
 Peukart János fajansztervező 86  
 Prim Zoltán iparművész 311  
 Proboda Vencel asztalos 213  
 Prohászka Margit iparművész 313  
 Prum Zoltán ötvös 305  
 Puskás Imre textiltervező 310, 311  
 Radial János porcellánfestő 86, 87  
 Rékássy Csaba iparművész 293  
 Rembold János bádigos 7  
 Rettig János keramikus 47, 58  
 Rieger orgonaépítő 15  
 Schrammel Imre keramikus 303, 308, 311  
 Schweiger Anton porcellánszobrász 87  
 Schweiger Karl porcellánszobrász 87  
 Sikota Győző keramikus 45  
 Simó Ágoston keramikus 303, 308, 311  
 Soltész György iparművész 293  
 Stefániai Edit ötvös 302, 311  
 G. Steindl Katalin keramikus 51, 52  
 Stingl Vince porcellántervező 239  
 Szabó Alajos keramikus 303  
 Szabó Erzsébet iparművész 293, 303  
 Szabó Éva textiltervező 129, 139  
 Szabó János keramikus 303  
 Szántó Tibor könyvművész 304  
 Szántó Katalin keramikus 313  
 Szekeres Károly keramikus 313  
 Székely Ildikó ötvös 302  
 Szenes Zsuzsa textiltervező 312  
 Szerencsi Mihály habán fazekas 238, 239  
 Szilviczky Margit textiltervező 312  
 Szmrecsányi Ödön textiltervező 282  
 Tamás László keramikus 312  
 Tarnai Gyula ötvös 302  
 Tellner András műasztalos 202  
 Teván Margit ötvös 129  
 Thann Vieux üvegfestő 82  
 Toroczko-Wiegand Ede belsőépítész 128  
 Thury Levente keramikus 303  
 Tolnai Katalin keramikus 313  
 Torma Istvánné porcellántervező 303  
 Tóth János keramikus 51  
 Upor Tibor díszlettervező 129  
 Varga Mátyás díszlettervező 129, 312  
 Várdeák Ildikó keramikus 312  
 Vén Edit keramikus 308, 312  
 Vida Zsuzsa iparművész 312  
 Vindschügel Ferenc keramikus 47  
 Weissmüller Richárd porcellánfestő 50



## A BUDAPESTI SZERVITA TEMPLOM ÉS KOLOSTOR ÉPÍTÉSTÖRTÉNETE

A budapesti Szervita vagy Szt. Anna templom a Belváros egyik, várostörténeti jelentőségéhez képest nem eléggé közismert temploma. Szerényen húzódik meg kortestvére, a volt Invalidus palota (ma fővárosi tanács épület) mellett, eklektikus külseje sem jelez semmit abból a közel háromszáz éves küzdelemből, melyet az épület vívott önmaga léteért. Mert építésének első percétől kezdve a templom és kolostor a városrendezés gyűjtőpontjában volt. A kérdés ma különösen aktuális, hiszen a Belváros rendezése és a postaépület tervezett bővítése közvetlenül is érinti az épületegyüttest.

A tanulmány célja a templom és kolostor építéstörténetének feldolgozása. Ez módot nyújt az épülettel kapcsolatos általános kortörténeti kérdések tisztázására is. Nyilvánvaló, hogy egy monografikus tanulmány nem

vállalkozhat egyszersmind tudományos igényű várostörténeti ismertetésre. De talán — ha kismértékben is — hozzájárulhat Pest barokk kori történetének alaposabb megismeréséhez. Hiszen a rend története és a rendi építőtevékenység Buda felszabadulása után kezdődik, s a város életének valamennyi jelentősebb eseménye valamilyen formában hatással volt rá és épületeire. A szorosan az épülethez kapcsolódó kutatás tárgyát képezték a telekviszonyok, a Nagymecset helye és egykori alakja, a szervita építkezések és az Invalidus palota kölcsönhatása, a konvent első alakjának reprodukálása, a ház építés- és általános története 1769—1869 között, a legutóbbi átépítés, a templom és a ház pincéje, templomkriptá stb. Végül a kutatás kiterjedt a templom belső kialakítására s az ehhez kapcsolódó képzőművészeti kérdésekre is, noha ezek nem tartoznak szorosan az építéstörténethez.

Az épület vizsgálata során összehasonlításokat tettem az egykorú vagy később épült szervita templomokkal. Ezzel az esetleges rendi stílus létezésének megállapítását reméltem. Közös ismertetőjegyek vannak, ennek ellenére egységes rendi építészetről nem beszélhetünk. Az egyes kolostorok egymásrahatása a rész megoldások azonossága mellett főleg az egykorú feljegyzések alapján mutatható ki. [1] Nem bizonyítható, bár feltételezem, hogy a pestivel közel egyidős egri templom a Hölbling-féle első pesti templomterv megvalósulása (1. ábra), s hogy a századunkban felépített makkosmáriai templom a pesti, XVIII. századi templom pontos mása. [2] További összehasonlításokra — a rend építészeti emlékeinek csekély száma miatt — sajnos nincs lehetőség. Közös vonásként azonban az összes általam ismert magyarországi szervita templomnál felismerhető a bécsi anyakolostor elrendezése, kialakítása, ill. ennek hatása.

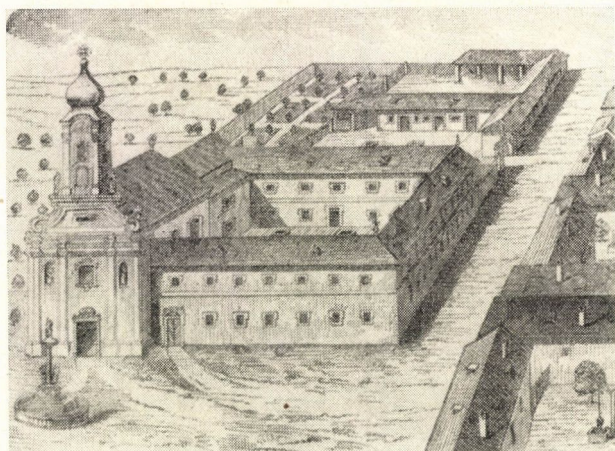
A kutatás döntő része a viszonylag gyér szakirodalom felkutatása és feldolgozása volt. Ennek során többször kellett egykorú, latin nyelvű feljegyzések, okmányok alapján telekrajzokat, épületrészeket, ezek helyét rekonstruálni. Emellett a kutatásban jelentős helyet kapott a helyszíni vizsgálat. Lehetőség nyílt a pincészet, a templom és kolostor közötti falcsatlakozások, valamint a kriptá tanulmányozására. A templomkriptá feltárásának befejezése — elsősorban anyagi eszközök hiányában, másodsorban a templom körüli bontási munkák miatt — nem megvalósítható. Célja azonban megvalósult: bizonyítható a templomtér alatti, szájhagyomány alapján feltételezett kriptá létezése. Egyéb feltárási munkát engedély hiányában nem végeztem, bár szükségesnek tartanám néhány helyen az alapozás vizsgálatát.

### PEST TÖRTÉNETE — A SZAKIRODALOMBAN

A templom és kolostor építéstörténetével foglalkozó szakirodalom — a rendi irodalmat leszámítva — nincs. Azonban a legtöbb, Pesttel foglalkozó tanulmány említi az épületet. Budapestről, a Belvárosról, annak műemlékeiről százával születtek és születnek írások, melyek egyike sem mulasztja el a város általános történetének felvázolását. És mégis Pest újkori történetében annyi a tisztázatlan kérdés, téves adat. Gárdonyi Albert így ír



1. a. Az egri szervita kolostor képe J. D. Herz XVIII. századi rézmetszetén



1. b. A pesti szervita konvent. S. Rosenstingl rajza (1756)



erről: „A mai Pest története lényegében csak 1686-tal kezdődik, amikor az ostrom alatt teljesen rommá vált és elnéptelenedett város helyén új élet támadt. Két és fél évszázadot sem tölt ki egészen ez a történet, s mégis annyi helyt nem álló megállapítással találkozunk benne, mintha legalább is évezredek is megelőzött eseményekről lenne szó, ahol tág terük nyílik a feltevéseknek.”[3] Nemegyszer komoly erőfeszítést jelentett a négy- ötféle — irodalomban fellelt — adat közül kiválasztani a hitelest. E tévedések többnyire valamely korábbi téves megállapításon vagy valamely megállapítás téves értelmezésén alapulnak. Talán egyedül Schoen Arnold kutatása, alapossága és adatbiztossága emelhető ki, aki a Központi Városháza épületével kapcsolatban gyakran hivatkozik a templom építéstörténetére és a rendi irodalomra.[4]

RENDI IRODALOM

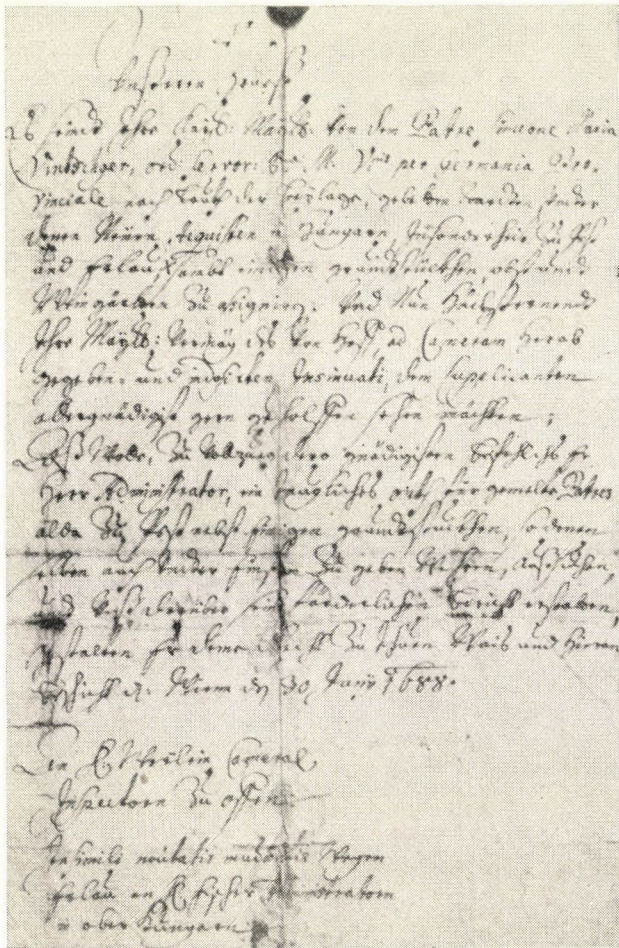
A renden belül lényegében négy szerző tollából született komoly és igényes rendtörténet, melyek többnyire a ház építéstörténetével is foglalkoznak. 1756-ban Basilius Mra Hölzl: Urbarium Conventus címen először teremt rendet a pesti ház iratanyagában. Katalógust készít az irattárról, összegyűjti a rend telkeinek adatait (Urbarium = telekkönyv), felsorolja a kolostornak tett jelentősebb adományokat, s műve II. fejezetében leírja a templom és kolostor történetét 1686-tól saját koráig.[5] Faustinus Mra Albrecht 1850-ben Bécsben készíti el „Servitenklöster . . .” címen a pesti és az egri rendházak történetét. Ez elsősorban gazdasági és telekkérdésekkel foglalkozik, az építéstörténet szempontjából — mint

forrásmunka — nem jelentős.[6] A múlt század 80-as éveiben Franz Salesio Mra Brichta két műve is foglalkozik a ház történetével. „Historia neoconstructionis Conventus” (1884) c. kézirata a ház 1869–74-es átépítését írja le,[7] majd 1889-ben nyomtatásban jelenik meg az „Emléklapok . . .” c. alapos, bár nem minden tévedéstől mentes rövid háztörténete. Végül 1935-ben Ambrosius Mra Dangel megírta „Historia Conventus” c. kétkötetes, nagyon részletes és az egykori írásos emlékek biztos ismeretét mutató történeti összefoglalóját.[8] Az említett művek mindegyikének komoly hiányossága, hogy az épület 1769–1848 közötti — elég kritikus — történetére vonatkozóan semmilyen adatot nem nyújtanak. A rendi irodalom többi darabja (Wimmer Mra Anzelm és Ángyán Mra Fülöp írásai) a háztörténet szempontjából nem jelentős.

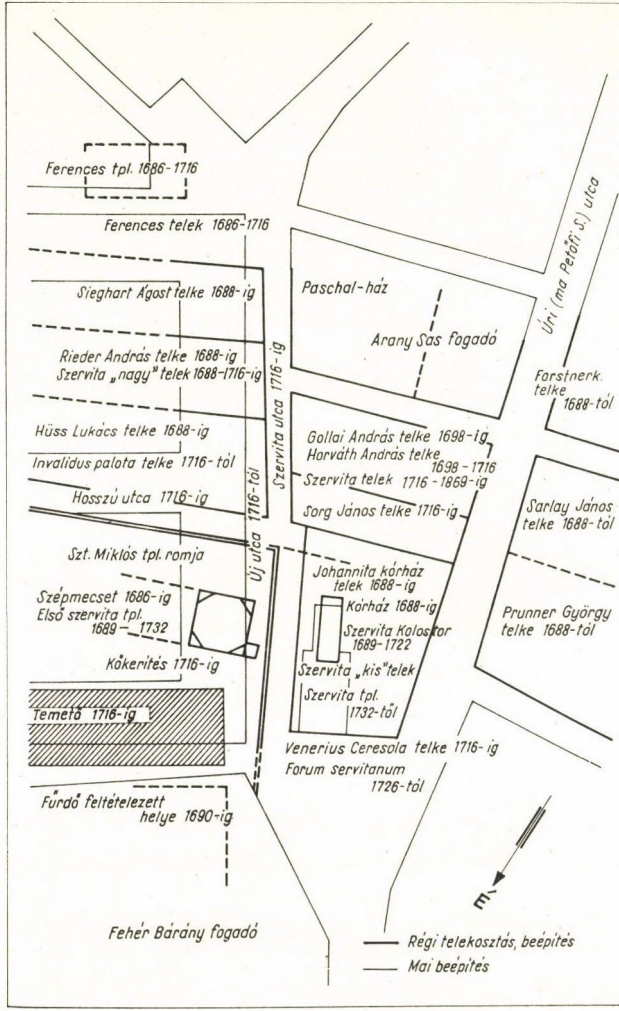
Nem elhanyagolhatóak viszont a mindenkori házfőnök által vezetett rendi naplók (Diarium Conventus). Az előbb említett korszaki történeti feldolgozásánál szinte csak erre a biztos forrásra (Diar. V. 1779–1828) támaszkodhattam. A könyv írói közül Franciscus Mra Fuchs, Januarius Mra Gallas, Rochus Mra Lang nevei érdemnek említést.[9]

A REND LETELEPEDÉSE

A firenzei eredetű, 1240-ben alapított szervita rend magyarországi letelepedése kapcsolatban áll a törökök kiűzését követő eseményekkel. 1686. szeptember 2-án

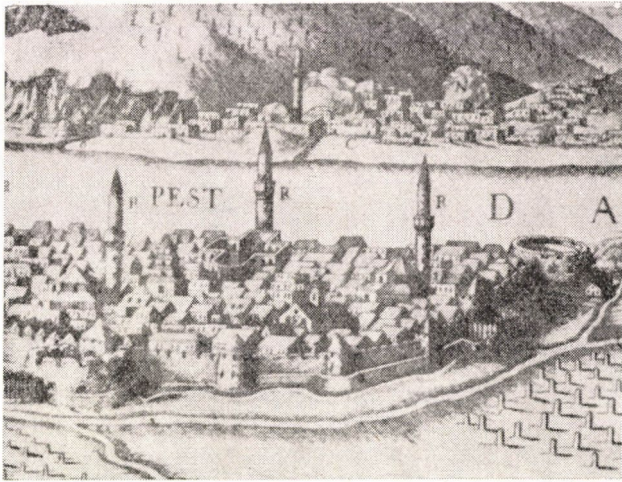


2. A rend letelepedését engedélyező, 1688-ban kiadott császári parancs egykorú másolata



3. Telekviszonyok Pest északi részén 1686–1716 között





felszabadult Buda, ez azonban önmagában még nem jelenthette az élet megindulását. Egyszerűen azért, mert a hódoltsági területen, így Budán is az elnéptelenedés veszélye fenyegetett. Pedig ahhoz, hogy a felszabadított területek a bécsi udvar számára értékesé váljanak, földművelőkre, iparosokra, kereskedőkre: egyszerűen lakosságra volt szükség, hiszen — *ubi populus, ibi obulus*. Ezért már 1686-ban elkezdődött a *neoaquistica commissio*, a gazdátlan földek újra eladása és benépesítése, mely gondolatot néhány évvel később Kollonich érsek Ein-

richtungswerk-jében fogalmazta meg határozottan, s lett  
 Bécs hivatalos magyarországi politikája (Einrichtungswerk des Königreichs Ungarn des Status Politici cameralis et bellici, 1689.).

A gazdasági célkitűzések mellett komoly politikai szerepe is volt e berendezkedési tervnek. Maga a terv így fogalmazza meg: "... hogy a királyság, vagy legalább is a királyság nagyrésze lassanként germanizáltassék, a forradalmakhoz és zavargásokhoz szokott magyar vér a német által mérsékeltessek, és ezzel természetesen örökös királya és ura iránt állandó szeretethez és hűséghez szok-jék." [10] E cél megvalósítása érdekében nevezték ki a kamarai inspektorokat, és szorgalmazták a régi szerzetes-rendek visszatelepítését. Bécs a papságban látta legfőbb szövetségesét. Mint a császárság előretolt bástyái a berendezkedés ideológiai alapját voltak hivatottak megteremteni. Werlein István János, Pest inspektora is igyekezett mihamarabb ezt az ideológiát bázisú létrehozni. A török elől Trencsénbe menekült pálos rend a lengyel király ajánlásával már 1686-ban megjelent, s letelepedett a város déli részén. Ezzel egyidőben Pesten a ferencesek és domonkosok, Budán a kapucinusok és a jezsuiták jelent-

Ilyen körülmények között a bécsi udvarnál nagy tetszésre talált Ludovicus Mra Mainkhor szervita provinciális 1686. november 6-án kelt beadványa, melyben a rend magyarországi letelepítését kérte. [12] Széchenyi György prinás és Kollonich Lipót győri püspök támogatásukról biztosították az udvar keyeit élvező szerzeteseket. Az 1688 júniusában létrejött megállapodás nyomán (2. ábra) 1688. november 13-án Budára érkezett legfőbb parancs kimondta: „Adassék át a szervita atyák részére a szabad királyi Pest városban lévő: Váci kapu melletti török mecset ideiglenes templomnak, a szomszédságában lévő ház ideiglenes rezidenciának, és végre jelöltessék ki alkal-



5. L. F. Rosenfelt: *Mappa Geographica über Grosse Insul Csepeliense*, 1728. Pest északról



mas telek egy újonnan építendő kolostor és templom elhelyezésére.”[13]

A pesti tárgyalásokkal egyidőben Széchenyi érsek Egerben egy düledező mecsetet saját költségén templommá alakítva, letelepítette a rendet. Mindez olyan gyorsan történt, hogy a Bécsből küldött három szerzetes, Ignatius, Faustinus és Blasius még az 1688-as év végén elfoglalhatta állomáshelyét, létrehozva ezzel a szervita rend első magyarországi telepét. Első előjárója Ignatius Mra Hamula superior volt.[14]

Az idézett parancs nyomán Werlein István — Venerius Ceresola hadmérnök közreműködésével — még 1688-ban felmérte Pest telkeit, kijelölve a szerviták eljövendő területét a város északi részén.[15] Az új bécsi provinciális, Simeon Mra Vintschger a rend magyarországi székhelyét Pesten kívánta berendezni, ezért gondosan előkészítette a pesti „honfoglalást”. A ház megszervezője, első superiorja, a magyar származású Strukliz Mra Imre két társával (Johannes Mra Angelus és Andreas Mra Ullaschis) 1689. július 2-án hajón érkezett Bécsből, hogy elfoglalják rezidenciájukat, a hajdani johannita lovagok düledező kórodáját.[16]

### TELEKVISZONYOK PESTEN 1689-BEN (3. ábra)

Pest város északi része meglehetősen laza szerkezetű és rendszertelen beépítésű volt. A jelenlegi utcahálózat — részben módosított formában — megőrizte a város hajdani szerkezetét. A Váci kaputól (Kristóf tér) párhuzamosan induló Váci és Üri (ma Petőfi S.) utcák helye nem változott. A Városház utca helyén eredetileg nem volt közlekedőterület, mai alakját és helyét 1716 után nyerte.[17] Basilius Mra Hölzl Urbariumában (1756) új, „modern” útnak nevezi (187. o.).

A Váci kapu közelében, kb. a Teleki-ház helyén (ma Fehérhajtó u. és Bárczy I. u. között) egy többkupalás, romos török fürdő állt. E fürdő léte és pontos helye vitatható, mert írásos emlékekben nem szerepel, csupán egykorú rajzok ábrázolják. Így Siebmacher: Pest (1602) és J. C. Haffner: Pest északról (1686) c. rajzai mutatják. Römer így ír a fürdőről: „... egy fürdőt látunk Haffnernek 1686-ban készült ideális képén, melyen a Károly kaszánya északnyugati szögletében egy négykupalás építmény áll, és Velibég fürdőjéhez nagyon hasonlatos.”[18] Valószínűleg a város újjáépítésének első fázisában — tehát 1690-ig — lebontották, mert a rend feljegyzéseiben nem szerepel. A fürdőtől délre fallal körülvett temető és a Szépmecset néven ismert török imaház volt. A mecsetet 1689-ig a város löporraktárként használta. A mögötte húzódó, Waczpauer térképen Hosszú utcának nevezett gyalogút volt a szervita telek északi határa. A telket délről a ferencesek telke, ill. azok mecsetből alakított első temploma határolta (kb. a Kamermayer tér helyén). A korábbi szakirodalom, így Pásztor Mihály is ezen a területen egy 1686-tól 1717-ig működő irgalmas zárdát feltételez.[19] E tévedés alapja egy — a rendi évkönyvekben szereplő — szervita — irgalmas telekvita.[20] A szerviták területén ugyanis néhány irgalmas szerzetes lefoglalt egy házat, s tiltakoztak a szerviták telekfoglalása miatt. Gössinger császári főkapitány kezdetben támogatta az irgalmasokat, s a letelepítési parancs megerősítéséig (1689. júl. 2.) nem engedélyezte sem a telekfoglalást, sem a raktár-mecset kiürítését. Irgalmas konvent csak 1731-től működött az Invalidus palotában. Az említett ferences kolostor működött, működését Szabó Erzsébet legújabb kutatása igazolta.[21] Ez a ferences templom szerepel L. N. v. Hallart 1684-ben készült metszetén (4. ábra), L. F. Rosenfelt: Pest északról (1728) c. rajzán (5. ábra). Valószínűleg az Invalidus palota építésével párhuzamosan szűnt meg.

A szerviták „Nagy” telke tehát nagyjából a mai Központi Városháza helyén volt. Pontos helyét Basilius Mra Hölzl még ismerte, s könyvében leírja a telek keresztelék történetét kijelölését: „... az első kereszt állt a fal szögletén, mely a Pascal-féle ház és az utca felé néz, innen a város fala felé kell menni, ahol 12 rófnyi tér szabadon

marad: itt van a második kereszt; innen azon ponttól, mely által hátsó falánál a monostor záratik, kissé álló és balra hajló vonallal a város falának vége felé menve: ott kell az utolsó határnak lennie.”[22] Mindezt azonban már ő is csak az „öregek szájhagyományából” tudja. A leírásban szereplő megjelölésekből ma mindössze a Pascal-ház helye feltételezhető,[23] a többi telekhatároló pont helye nem ismert. Waczpauer Mra Lénárd szervita pap 1764-ben készült térképe már a mai állapotnak megfelelő telekosztást mutatja, a régi épületek jelölése nélkül. A telken néhány szerény ház húzódott. Ezek korábbi tulajdonosai közül Hüß Lukács festő, Rieder András kőfaragó és Sieghart Ágost neve ismert.[24]

A rend első kolostora, a volt johannita ispotály a mecsetről nyugatra fekvő telken volt,[25] nagyjából a mai templom és kolostor helyén. Tőle délre két nagyobb magántelek, Sorg János és Gollai András birtoka feküdt. Utóbbi 1698-tól Horváth András nevén szerepel. Róluk — nevükön kívül — semmit sem őrzött meg a telekkönyv. Az 1715-ös telekrendezés során ezt a két telket kapták cserébe a szerviták az átadott „Nagy” telekért, így a mai Martinelli tér — Városház u. — Párizsi u. — Petőfi S. u. közötti területen kialakult a rend végleges helye, a „Sziget”.[26]

### A REND TÖRTÉNETE 1689–1716-IG

Werlein István 1688-as telekfelosztása és a legfelső parancs lehetővé tették a rend letelepedését. Létük további biztosításáról azonban önmaguknak kellett gondoskodniuk. A városban korábban letelepült szerzetesek — saját pozíciójukat féltve — nem szívesen látták az új rendet. Az irgalmasok részéről felmerült telekvitát (1688) újabbak követték. Már 1689 augusztusában a budai jezsuiták jelentették be igényüket a mecsetre mint építendő pesti iskolájuk templomára. Ezt a vitát az 1690. október 1-én kezdett újabb telekfelmérés és osztás oldotta meg, megerősítve a szerviták jogait a mecsettel és a két telekkel kapcsolatban.[27] 1691-től — az Einrichtungswerk szellemében — a betelepülők egyre nagyobb számmal jelentkeztek, s vásároltak telkeket a város falain belül. Ezért a város igyekezett minimálisra csökkenteni a szerzetesek telkeit. 1691–94 között szinte állandósult a város és a rend közötti telekvita, s 1694 végéig a rend a „Nagy” telekből jelentős részt elvesztett. A probléma elfogadható megoldása csak az Invalidus palota építését megelőző 1715–16-os telekrendezéskor következett.

Az első évtizedekben a rend minden anyagi erejét a berendezkedésre fordította. Nem volt könnyű feladat az ehhez szükséges gazdasági bázis megteremtése. Sem Bécsből, sem a hasonló körülmények között élő egri háztól nem várhattak segítséget. Gazdaságuk alapját a szőlőművelés jelentette. 1690 és 1738 között a Sashegyen, Orbánhegyen és Kispesten vásároltak, ill. kaptak telket.[28] Az adományozó polgárok közül a feljegyzések külön kiemelik Christophorus Forstner városi hivatalnok nevét, aki 1689–95 között jelentősen hozzájárult a rendi építkezésekhez.[29]

Említtés érdemel a szervita ház és a belvárosi plébánia közötti gyümölcsöző jóviszony. A rend papjai gyakran helyettesítették Nagy János kanonok és Makay János Pál plébánosokat, a templom időszakos javításai idején pedig a parochiális funkciókat (temetés, keresztelés) is a szervita mecset látta el. A mecset mellett nagy kiterjedésű török temető volt, mely Schoen Arnold szerint még a korábbi johannita ispotályhoz tartozott.[30] A rend átvette ezt a temetőt, és 1690–1713 között kb. 20 temetést végzett. Ugyanakkor a „Kis” telken a rendház mellett is lehetett egy kisebb temető, talán a papok és a kolostor lakói részére. Itt pontos vizsgálatot nem végeztek, az 1869-ben talált csontmaradványok szórványosak, és kis területen fordultak elő.[31]

Az első időszak legtragikusabb — az egész városra kiterjedő — eseménye az 1711 nyarán pusztító pestisjárvány volt. Andreas Mra Seymann superior naplójában gondosan és részletesen leírja a járvány kitörését és lefolyását.[32] Ennek során a ház hat lakója közül négy



meghalt: fr. Victor Mra Schwat, fr. Valentinus Mra Geste, p. Balthasar Mra Rieder, Amideus Mra Heinschl. Csak a naplót vezető házfőnök (A. M. Seymann) és a Cini János plébánost helyettesítő p. Sylverius Mra Troyer maradtak életben. A járvány, ill. az ezzel kapcsolatos vesztégzár megviselte a rend épületeit, és egyre erősebben előrevetítette az új templom felépítésének szükségességét.

#### A SZÉPMECSET (6. ábra)

A rend letelepedésekor már meglevő épületeket vett át, első temploma a Szépmecset nevű török imaház volt. Schoen Arnold kutatása szerint ennek helyén a XV. századi Szt. Miklós johannita kolostor állt. Okmányok mindössze egy alkalommal, 1467-ben említik.[33] Az épület a török uralom alatt nyomtalanul tűnt el. De a helyén álló mecsetre vonatkozóan is kevés a megbízható adat. Pontos helyéről a kutatói vélemények eltérőek. Pásztor Mihály 1936-ban készült térképvezetékén a mai Központi Városháza középső részén jelöli meg helyét. Brichta ezt írja: „... állott pedig a jelenlegi templom és főposta közötti területen, vagyis a szervita atyák Gránátos utcai bérháza helyén.” Jajczay: „... a Szépmecset a főposta és templom között állt.” (Jajczay: 49. o.) A városról készült egykorú távlati képek is erről keveset mondanak. A vita közelítő megoldását Schoen Arnold adja, aki a Központi Városháza építéstörténetével kapcsolatban foglalkozott a kérdéssel. Két egykorú rajzot közöl a mecset helyéről. 1717-ben Fortunato de Prati, az Invalidus palota építésvezetője jelentéséhez rajzot mellékel, melyen feltünteti a tervezett palota kontúrjait, benne a

mecset tömegével. Ennél pontosabb Johann Matthei hadmérnök 1722-ben készült rajza, mely alaprajzban és nézetben mutatja a félig kész palotát és a még álló mecsetet. E rajzok alapján meghatározható az a kb. 10 méteres körzet, ahol egykor a mecset állt (Schoen: 4–5. ábrák).

A mecset formai kialakítására vonatkozólag többet mondanak a területről készült rajzok. Sajnos ezek egybevetése sem ellentmondásoktól mentes. Siebmacher 1602-ben készült „Pest és Buda északról” c. rézmetszete a Váci kapu mellett két kupolás épületet ábrázol (mecset és fürdő), míg Houfnagel metszete (1617) csak a mecsetet jelöli. Utóbbi sematikus ábrázolásmódja s a rajzon több helyen fellelhető tárgyi tévedés kétségesse teszi valóság-hűségét. Reális ábrázolást ad e területről Haffner már idézett rajza, mely bemutatja a teljes török együttest (mecset, minaret, fürdő).

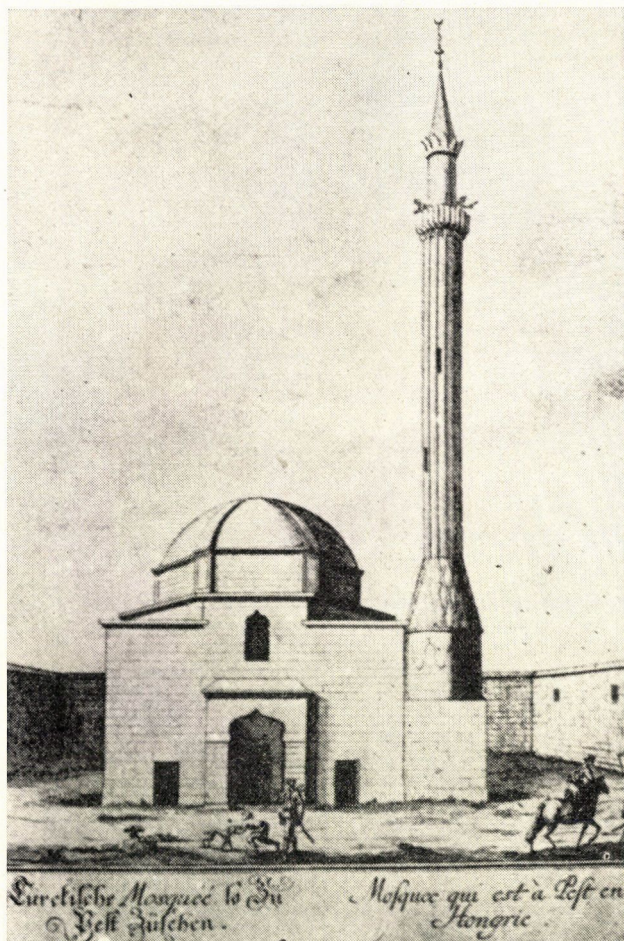
Általánosan elfogadott az a nézet, hogy J. B. Fischer von Erlach 1721-ben készült „Pesti török mecset” c. rajza a Szépmecsetre vonatkozik (6. ábra). A rajz magas köfallal körülvett, négyzet alaprajzú épületet ábrázol, kiemelt, de ablaktalan, nyolcszög alapú cikkelyes gömbkupolával, mellette karcsú minarettel. A rajz évszáma tanúsítja, hogy szerzője nem a valóságnak megfelelő állapotot ábrázolta. Mert a kerítést már 1716-ban lebontották,[34] s 1721-ben a mecset körül már javában folyt az Invalidus palota építése. Valószínűleg egy idealizált rajzról van szó, mely talán korábbi látvány alapján emlékeztetből készült.

Sok hasonló vonást mutat Hallart 1684-ben készült metszete (4. ábra) és L. F. Rosenfelt: „Pest északról” c. rajza (5. ábra).[35] Mindkét ábrázoláson a Szépmecset nyolcszögű. Kiemelt középrészét, melyen körben ablakok vannak, cikkelyes sátozott fedő. Ezt egy szintén nyolcszögű körüljáró övezi, körbefutó, félnyeregvető lefedéssel. Rosenfelt rajzánál is kifogásolható a valóság-hűség. A mecset körül ábrázolt üres telek inkább az 1680–90-es állapotnak felel meg. Az 1717-es Fortunato de Prati-féle, és az 1722-es Matthei-féle alaprajz szerint a mecset négyzetes. Mindezt egybevetve a mecset négyzet alaprajzú lehetett, kiemelt nyolcszögű középrésszel, ezen ablakokkal. Ennek megfelelően a belső nyolcszögű tér sarkain kiképzett fülkék töltötték ki az alapidom négyzetes terét. A belső tér nyolcszögű kialakítását bizonyítja, hogy az egykori Rationes Generales (pénztárkönyv) 1691–92-ben a templomi felszerelések összeírásánál többször említi a 8-as számot (ablak, pad, kandeláber).[36]

#### A REND ÉPÍTKEZÉSEI 1689–1716 KÖZÖTT

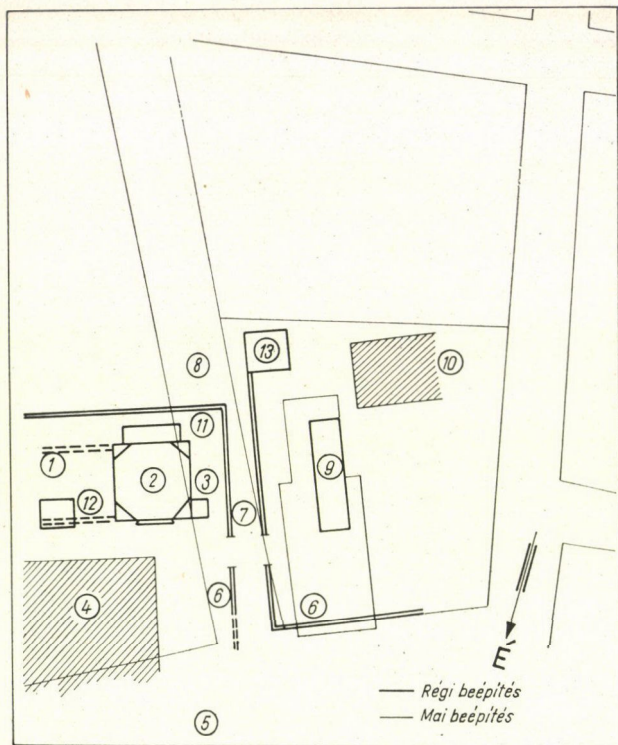
A szerviták által elfoglalt épületek, a mecset és az ispotály elhanyagolt állapotban lehettek. Strukliz Mra Imre superior a megérkezés utáni napokban ezt jegyezte fel: „Moschea in pessimo statu fuisse videtur” — olvasható a rend első naplójában (Diar. P. Emerici). Így az első időszakban a lét és funkcionálás feltételeit kellett megteremteni. 1691-ig tényleges építőtevékenységről nem beszélhetünk, csupán a legszükségesebb helyreállítási és felszerelési munkákról. Az első építkezést — „új sekrestye szemben a templom kapujával” — Drenker Mátyás és Selbst Péter kőművesek végezték 1694-ben. Ugyanekkor került sor a mecset és az ideiglenesen torony szerepét betöltő minaret első felújítására. 1693–96 között a rend négy harangot kapott, ill. vásárolt. Ezek elhelyezésére fa harangtornyot építettek 1695-ben, ezt 1700 körül átalakították. 1696-ban az egész mecsetet a kupolával együtt kifestették.[37]

A kolostor területén egy jelentősebb építkezésről számolnak be az okmányok. 1711-ben Andreas Mra Seymann superior a pestisjárvány elmúltával megbízta Hölbling János budai hadmérnököt új refektórium építésével. Ez a különálló, centrális épület a mai templom mögött, a Városház u. 18. sz. ház helyén állt, s a rend az új kolostor felépítése után is használta (új refektórium építésének gondolata csak 1808-ban merült fel,[38] de feltehetőleg azután is a régít használták). Az 1869-es telekeldáshoz mellékelte helyszínrajz[39] még jelöli ezt a kisméretű,



6. J. B. Fischer von Erlach: Pesti török mecset, 1721





7. A rend első épületei (1689—1716)

1. A XV. szd.-i Szt. Miklós johannita kolostor, 2. Szépmecset (templom 1689—1732.), 3. Minaret, 4. török temető (1716-ig), 5. fürdő feltételezett helye (1690-ig?), 6. Kőkerítés, 7. Szervita utca (1716-ig), 8. új országút (mai Városház utca), 9. ispotály (1689-ig), kolostor (1689—1722-ig), 10. kolostori temető (?), 11. új sekrestye (Drenker Máttyás, 1694.), 12. fa harangtorony (1695.), 13. rektórium (Hölbling János, 1711.).

négyzetes épületet, így valószínű, hogy csak 1871-ben szűnt meg. Ismert még Drenker Máttyás 1717-ben készült költségvetése a mecset és a kolostor teljes felújítására, ez azonban az Invalidus palota építése miatt már nem került megvalósításra (Schoen Arnold).

## A MECSET BELSŐ KIALAKÍTÁSA

Hasonlóan az építéstörténethez, a belső kialakításra vonatkozólag is csak szórványos adatok vannak. A rend egykori pénztárcönyve (Rationes Generales), mely részletesen feltüntette az ilyen természetű kiadásokat, nem ismert (feltehetőleg megsemmisült), csupán Dangel Mra Ambrus Historiája hivatkozik rá. Eszerint 1691-ben készült el a Szt. Anna főoltár, melyről a templomot — hasonlóan a maihoz — Szt. Annáról nevezték. Ugyanakkor padok, új ablakok is készültek. 1692-ben a templom monstranciával, csengőkkel és kandeláberekkel is gazdagodott. Gapp Mra Péter superior (1694—99) további két oltárt készíttetett Szűz Mária és Benizi Szt. Fülöp tiszteletére. Utóbbit Forstner Kristóf adományozta 1695-ben. Ezzel egyidőben orgona és több kép készült a templom részére.

A berendezéssel kapcsolatban merül fel a templomban levő temetőhelyek kérdése. A Diar. I. és a Rationes Generales bejegyzései szerint 1690 és 1710 között mintegy tíz temetést végeztek „in ecclesia nostra”, tehát a mecsetben. Minthogy a török imaházak rendszerint alápincézetlenek, a tetemetek valószínűleg a padlóba ásozott sírgödörben helyezték el. Ez viszont — különálló sírhelyeket feltételezve — túl nagy alapterületet (15—16 m<sup>2</sup>) jelent az egyébként is elég kis méretű mecsetben.

Nincs adat arról, hogy esetleg az új sekrestye alatt alakítottak ki temetőhelyet.

Az első harangról 1690-ben ír a Diarium. Az egykori négy harangból ma egy van meg, a jelenlegi templom tornyában (használaton kívül). A rajta olvasható évszám (1694) alapján megállapítható, hogy időrendben ez volt a mecset harmadik harangja, melyet Joannes Nuspiker budai harangöntő készített (felirat a harangon).<sup>[40]</sup>

Az említett berendezések közül ma mindössze négy kép ismert.<sup>[41]</sup>

## AZ INVALIDUS PALOTA ÉPÍTÉSE (1716—1735)

1714-től végleg fel akarták számolni a város területén elhagyottan álló üres telkeket, ekkor határozták el a szervita „Nagy telek” megszüntetését. 1715-ben már létrejött a megállapodás, melyben a rend lemondott a nagy telekről, s cserébe a „Sziget” déli részét kapta meg. Július 19-én a telekhivatal elvégezte a szükséges formáságokat.<sup>[42]</sup> A feljegyzések Ráday Pál nevét említik, aki — ma már kikutathatatlan okból — kifogásolta a cserét, s ezzel egy 1716-ig elhúzóódó pert indított el. A megállapodásban rögzített telekcseré ténylegesen csak 1716-ban következett be. Ekkor ugyanis a város elérkezettnek látta az időt a Széchényi primás végrendeletében (1695) meghagyott kórház felépítésére. A haditanács az alapelgondolást úgy módosította, hogy az építendő házban rokkant katonákat, invalidusokat helyezzenek el.

A palota helyére vonatkozóan Regal Miksa, Hölbling János és Fortunato de Prati végeztek felméréseket. A több alternatíva közül a szervitáktól megvásárolt „Nagy” telek volt a legmegfelelőbb. A Diarium Conventus szerint 1716. május 21-én megjelent a szervitáknál a városbíró és két mérnök (talán Hölbling és Prati). A tárgyalás nyomán a gyakorlatban is létrejött a telekcseré, s június—július folyamán felszámolták a temetőt, és lebontották a mecset kerítését. 1716. augusztus 2-án fényes ünnepség keretében Hölbling és Prati elhelyezték a palota alapkövét. Az építkezés első szakaszában, 1727-ig a Hölbling-féle terv szerint haladt a munka, meglehetősen lassan. Johann Matthei rajza mutatja, hogy 1722-ben még csak a földszint és az első emelet egy része készült el. 1727-től Anton Erhard Martinelli vezette az építést, mely az általa átdolgozott terv alapján lényegében 1735-re, részletkialakításában 1741-re készült el.<sup>[43]</sup>

A palota építésének jelentős kihatásai voltak a szervitákra. Mert az idézett telekrendezés csak részleges megoldást hozott. A szervita templom, a mecset ugyanis a palota részére kijelölt telken állt, így továbbra is akadályozta az építkezést. A rend kérésére Regal Miksa tábornok ígéretet tett, hogy a Szépmecsetet csak utoljára, az új templom felépítése után rontatja le. Csemi Mra László superior felmérve a lehetőséget látta, hogy ez az ígért csak rövid időre oldhatja meg a mecset kérdését. Ezért olyan tervvel folyamodott a haditanácshoz, mely szerint a mecset mint a palota temploma megmaradt volna, beépítve az épület tömegébe. Az út túloldalán építendő kolostorral az utca fölött ívelő köhid kötötte volna össze. A terv sok átgondolatlan és nehezen kivitelezhető részlete ellenére érdekes. Különös jelentősége abban mutatkozik, hogy Pest utolsó törökkori emlékeit mentette volna meg az utókornak. Regal Miksa nem engedélyezte a megvalósítást főleg szépművészeti és stratégiai okokra hivatkozva. Valójában a kivitelezés egyetlen komoly akadályát az jelentette, hogy — mint Johann Matthei rajza mutatja — a mecset „kilógott” a palota tömegéből, s falaik sem voltak párhuzamosak. Így a palota homlokzatán zavaró, bántó összemetsződés keletkezett volna.

A palotát 1730-tól használták. Kápolnája csak 1735-re készült el, ezért lakói 1732-ig a mecsetet használták palotatemplomnak, majd a szerviták 1732. augusztus 22-én elkészült új templomába jártak. Bár a palota területén 1731-től irgalmas kolostor működött, papjai főleg betegápolással foglalkoztak, a lelkesi teendőket a szerviták látták el. A mecsetet a szerviták kiköltözése után balesetveszélyessé nyilvánították, bezárták, majd 1735-ben, a palota építésének befejezésekor végleg lebontották.<sup>[44]</sup>



## KOLOSTOR ÉS TEMPLOM ÉPÍTÉSE (1717—32)

Az Invalidus palota építésének első fázisában került sor az kolostor megvalósítására. Helyének kijelölésekor a következő szempontok kerültek előtérbe: egyrészt figyelemmel kellett lenni a később építendő templom helyére, másrészt a „Sziget” északkeleti részén állt még az ispotály, melyet az új kolostor befejezése előtt nem lehetett lebontani. Ez utóbbi tény határozta meg elsősorban az épület helyét. A körülvevő szűk utcák zsúfoltsága miatt a déli telekrész beépítésére nem is gondoltak. A szigetnek csak észak felé, a Váci kapu felé volt előtere. [45]

A kolostor alapkövét 1717. április 27-én tették le. A dátumot az alapkőre vésett kronosztikon rögzíti: „Anno, qVo CaroLVs BeLgraDVM obtInebIt 27. Aprilis”. [46] Az építkezés gyorsan haladt, 1718 karácsonyán a falak már a tetőig álltak. A régi refektórium felújításával (átalakításával?) a kolostor 1722. április 26-ra elkészült. Ezután a munkálatokban háromévi szünet következett, ami azzal magyarázható, hogy a rend várakozó álláspontra helyezkedett. Talán még mindig élt bennük a mecset-templom megmentésének gondolata. De akadályozta a templomépítést a még álló ispotály, először azt kellett lebontani. 1725. szeptember 8-án tették le a templom alapkövét. A tervezéssel Hölbling János (1660—1736) budai építész bízta meg, aki ezt a munkát ingyen végezte. [47] Hölbling jól ismerte a helyi viszonyokat, hiszen 1711-ben már dolgozott a rendnek, s 1716—1727-ig az Invalidus palota vezető építésze volt. Az első templomterv stílusában ragaszkodott a kolostor egyszerűségéhez, méretben is kicsinek találták, szóval nem felelt meg a

fiatal szerzetesrend elképzeléseinek. A második terv ezért nagyméretű, talán bazilikális elrendezésű volt. Ezt viszont a rend anyagi ereje miatt nem vállalhatta. Kompromisszumként keletkezett a harmadik terv, mely megoldotta a templom és kolostor szerves kapcsolatát, méretben is megfelelő volt, s emellett igényes homlokzati kialakítást is nyújtott. [48] A terv körüli viták miatt a tényleges építés 1727 után kezdődött. A kivitelező Pauer János György (1692—1752), a kőművescéh vezetője volt. A templommal kapcsolatban szokták Pauert tervezőként emlegetni. Az 1756-ban írt — tehát majdnem egykorú — Urbarium Conventus leírja, hogy Pauer János György és Anna Mária Paurin jelentős adományokat tettek a templomnak, de arra vonatkozólag semmi utalás sincs, hogy akár a tervezésben, akár egy esetleges tervmódosításban része lenne.

Kedvező kihatással volt az építkezésre, hogy 1722-ben a rend a városi kőbányákban fejtési engedélyt kapott, az 1716-ban kapott terézvárosi telken pedig téglát is előkészítették. [49] Az elkészült templomot 1732. augusztus 22-én áldotta meg Cyriacus Mra Weinhard superior. Az első berendezéseket a Szépmecsetből hozták át, az újak 1735—48 között készültek.

## TOVÁBBI ÉPÍTKEZÉSEK (1732—1793)

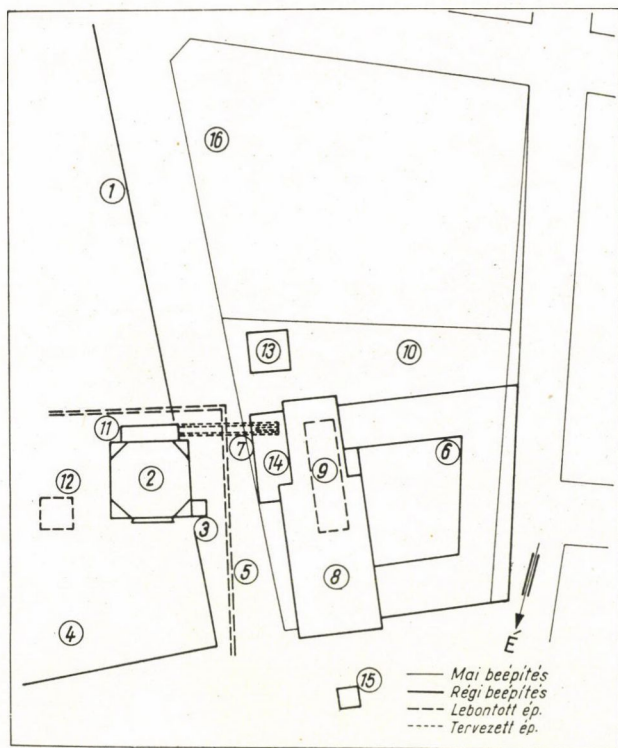
A templom befejezése után még történtek kisebb építkezések, melyek a rend végleges berendezkedését szolgálták a „Szigeten”. 1734—36 között az egész telket magas kőfallal vették körül. 1738-tól a nyugati oldal keretszerű beépítését kezdték el egy földszintes gazdasági szárnyal. Ehhez kapcsolódott az 1739-ben készült kocsi-bejáró. [50] A quadratura déli folytatásaként 1750-ben létesült „új traktus a cellák és főkapu között”. [51] A még beépítetlen déli telekrészen 1773-ban és 1776-ban építettek fel az új gazdasági épületet, egy félig nyitott oszlopos pajtát és a présházat, Mayerhoffer János tervei szerint. [52] Ezzel a főbejárat melletti, korábbi gazdasági blokkot (konyha, raktár, borház) megszüntették, cellákká alakították. Városi viszonylatban is komoly eredménynek mondható az egész kolostorra kiterjedő csatornahálózat megépítése (1779). [53] A XVIII. századi építkezések sora a templom és kolostor 1793-as renoválásával lezárult.

## A TORONY ÁTALAKÍTÁSA (1769)

A templom első tornya 1732-re elkészült. Torony-sisakját Hölbling tervezte. Ezt az állapotot mutatja a Mikoviny—Schmüzer metszet (1737). A rajz tanúsága szerint a szervita templom és az Invalidus palota tornya teljesen azonos kialakítású volt. [54] Sebastian Rosensingl rajza (1756) is ezt a tornyot ábrázolja (1. b. ábra). [55] A torony sisakját 1769-ben Faustinus Mra Amon prior átalakíttatta. Az átalakításról, ill. az új sisakról szóló kronogrammat az 1871—1874-es átépítés során megtalálták. Szövegét a „Liber memorabilium...” (Diár. IV. A.) c. rendi feljegyzés és Brichtha: Historia Neoconstructionis Conventus c. műve közli. Tervezője és építője Hacker József ácsmester volt, a munkában Mülner Sebestyén keresztkészítő, Schubauer József festő, Rembold János bádogos és Leidtmiller József kőműves vettek részt. Ezzel kapcsolatban említést érdemel még a toronyóra, mely 1758-ban készült (talán Christian Brethausen műve), s amely 1947-ig a torony tartozéka volt.

## „FORUM SERVITANUM” (1726)

A templom építésének idejére esik a tér, a Forum Servitanum kialakítása. 1726-ban, amikor egy kovácsműhelyt akartak a templom elé telepíteni, a rend óvást emelt, s felajánlotta, hogy megvásárolja a telket. A létrejött megállapodással sikerült elhárítani a kolostor életét zavaró műhelyt, tudomásul kellett azonban venniük a korábbi városi elhatározást, hogy a területet beépíteni nem szabad. Ezért meghagyták térnek, s rajta egy Szűz



### 8. Kolostor és templom építése (1716—1732)

1. Invalidus palota (Prati, Hölbling, Martinelli, 1716—1735.), 2. Szépmecset (templom 1689—1732.), 3. minaret, 4. temető (1716-ban megszünt), 5. kőkerítés (1716-ban lebontották), 6. új, egyemeletes kolostor (1717—1722.), 7. tervezett felüljáró, 8. templom (Hölbling, 1727—32), 9. régi kolostor (1722-ben lebontották), 10. kolostor temető, 11. sekrestye (1694.), 12. fa harangtorony (1695.), 13. refektórium (1711.), 14. új sekrestye (1732.), 15. Forum Servitanum (1726.), 16. kolostorkert.

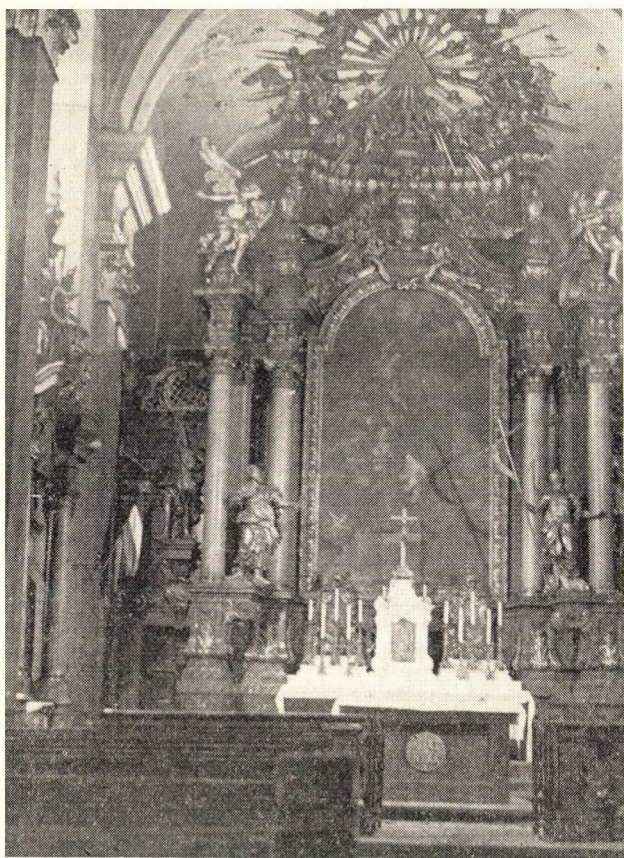


Mária szobrot helyeztek el. Alapkövét 1729. február 21-én tették le, júniusra készült el. A tér néhányszor a város fontos eseményeinek színhelye volt. Itt tartották 1730-ban az invalidusok zászlószentelését, majd az 1730-es pestisjárvány idején a szobor alatt miséztek. A szobrot 1746-ban kicserélték, 1814-ben javították és újra festették. Mint az okmányokból és feljegyzésekből kitűnik, a tér tulajdonjoga állandó vita tárgyát képezte szinte az 1900-as évekig. Schmall Lajos kutatása szerint a vita alapja az 1726-os szerződés nem egyértelmű megfogalmazása arról, hogy a rend a telket vagy csak annak használati jogát vásárolta meg.[56]

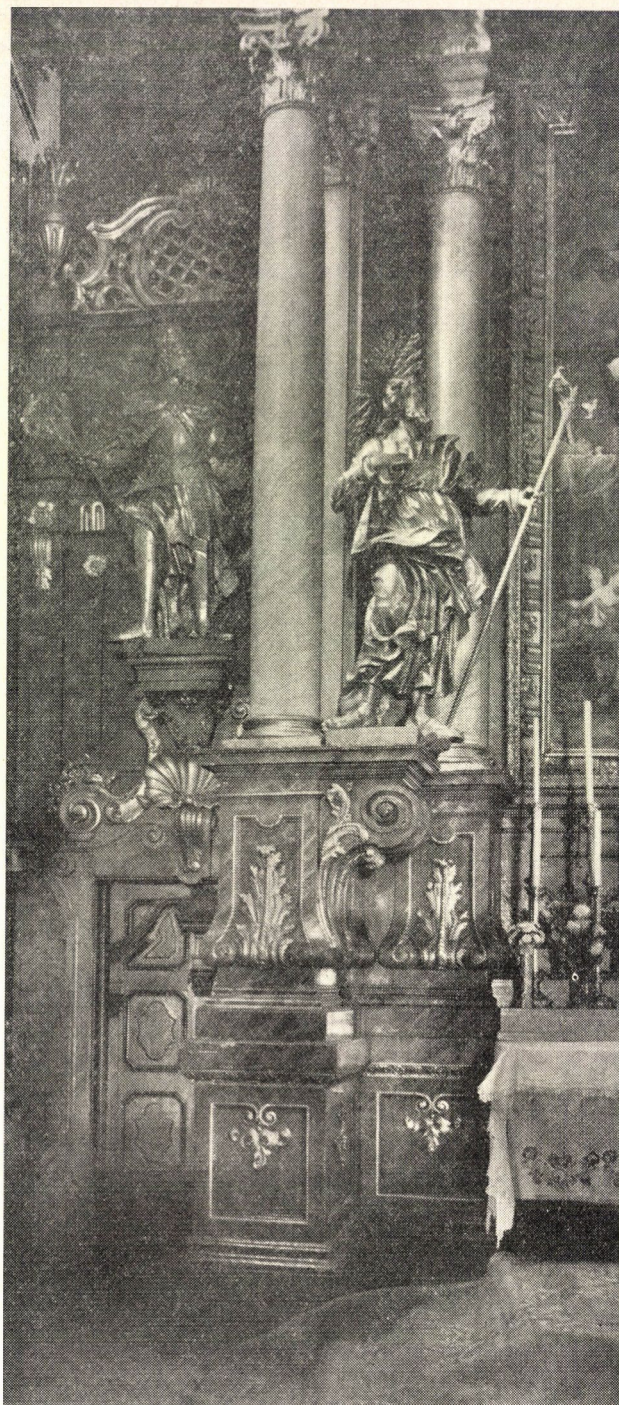
## BELSŐ BERENDEZÉS

A kolostor és a templom felépítése komoly erőpróbát jelentett a rendnek, anyagi erejét szinte teljesen felemésztette. Ezért a belső kialakítás — a polgárok adományaira támaszkodva — több időt vett igénybe. 1732-től a régi mecset-templom berendezéseit használták az új templomban. Ezeknek természetesen sem mérete, sem stílusa nem illett az új környezetbe. Krauscher Mra Adalbert prior 1738–40 között — a bécsi káptalan ülésén járva — megismerkedett az újonnan épült bécsi templommal. Ennek hatására — a két korábban elkészült kivételével — elvetették a hazai oltárterveket, s a főoltárt a bécsi templom mintájára készítették el. Néhány kivételtől eltekintve ezért a feljegyzések a hazai adományozó nevét tüntetik fel. Dangel szerint a tervezőkre, ill. építőkre vonatkozólag még a Rationes Generales sem tett említést.

Az első két új oltárt 1735-ben helyezték el. Az első, Nep. Szt. János tiszteletére gr. Szentiványi adományából készült. Ebből ma csak az oltárkép ismert (használaton kívül, az oratóriumban), helyén ma a Rendalapítók oltára áll. A Szt. Peregrin oltár (jelenlegi) adományozói Koháry



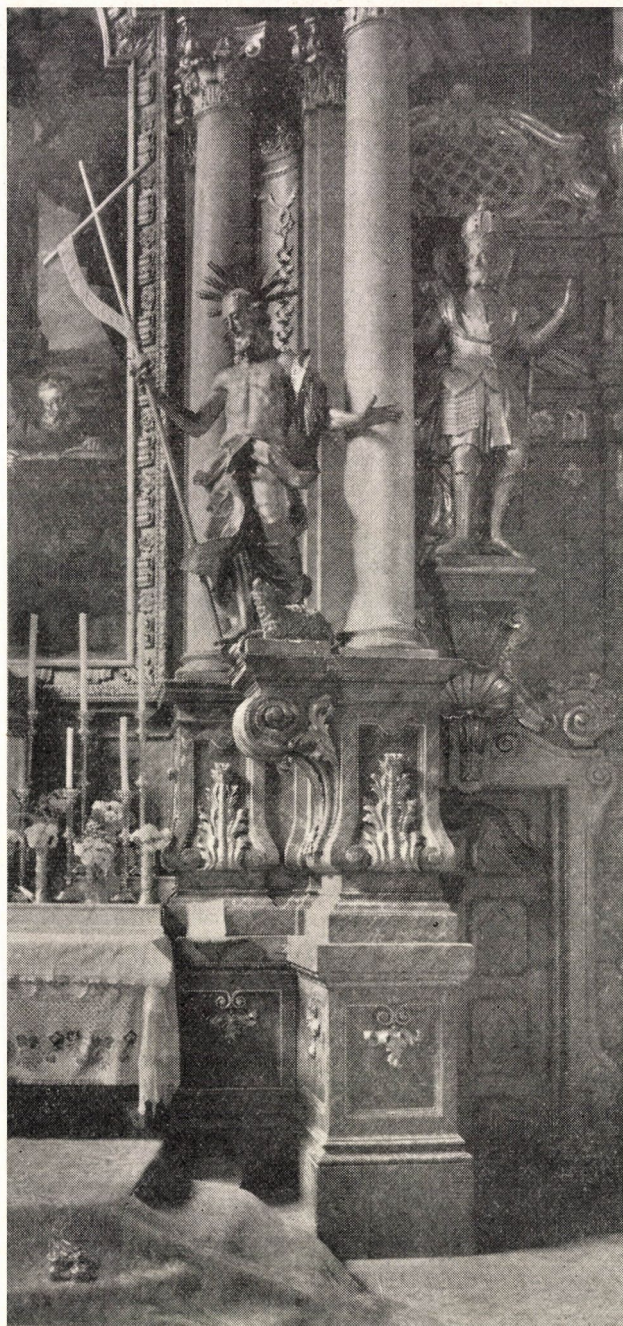
9. A templom főoltára (Hösendorffer, Strasser, Thenny, Deller, 1740–48)



10. Szt. István és Szt. Joachim szobra a főoltáron (Thenny, 1740)

András és felesége. A fülkében levő faszobor 1784-ből.[57] 1736-ban Joseph Strasser tett jelentős adományt a főoltár elkészítésére. 1740-ben Grün Lőrinc asztalos megépítette a Szt. Ráfael oltárt Pez Ráfael sebész adományából (1945-ben megsérült, helyreállítva). Ugyanebben az évben Adalbert prior megrendelte az új főoltárt, melynek tervezői Johann Samuel Hösendorffer és Thenny János. 1741. május 5-én hajón érkezett meg Bécsből a kész oltár, egy festő és egy szobrász (talán Hösendorffer és Thenny). Eszerint itt csak az összeállítási munkát kellett elvégezniük. Mégis az oltár csak 1748-ra készült el (9. ábra). A Diarium Conventus bejegyzéseiből arra következtethe-





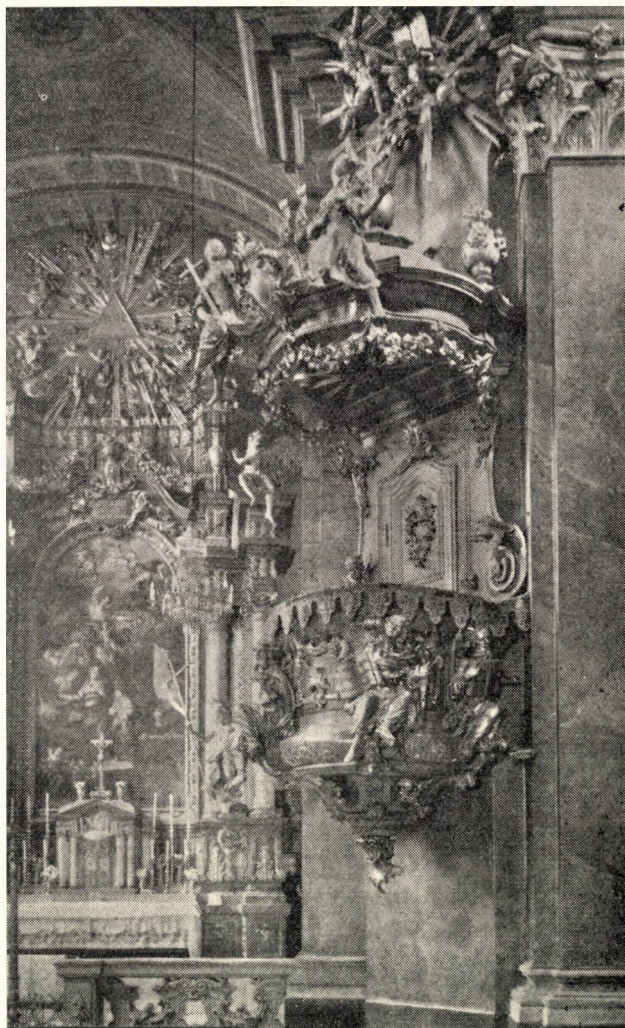
11. Szt. János és Szt. László szobra a főoltáron (Thenny, 1740)

tünk, hogy a munka 1742–1748 között szünetelt, talán Hösendorffer halála miatt. 1748. április 24-én „Bécsből D. Gottfried festő és három személy érkezett a főoltár díszítésére”. [58] Ugyanakkor az Urbarium Conventus — szintén 1748-as dátummal — Gottfried Strasser festőt említi a főoltárképpel kapcsolatban. E bejegyzés az alapja a kép készítőjét illető kétségeimnek. [59] Tény, hogy az oltár elkészültekor, 1748-ban Hösendorffer neve már nem szerepel. Elképzelhető, hogy a félbehagyott vagy vázlatokban megoldott oltárképet fejezte be Strasser. A képen aláírás nem olvasható. Nem hiszem, hogy a kérdésben az azóta megsemmisült Rationes Generales több támpontot nyújthatna, mert Dangel — aki még olvasta az említett pénztárkönyvet — szintén bizonytalanul ír a képről. A nagyméretű oltárszobrok készítője

Thenny János (1740) (10., 11. ábra), a két relikviaszkerény 1760-ból. Az oltár kivitelezője Deller József asztalos.

A főoltár készítésének idején folytatódott a többi oltár kialakítása is. 1741-ben Mörszinger János patikus építtette a Segítő Szentek oltárát (jelenlegi). Egykorú, kvalitásos képének festője ismeretlen. 1740–44 között Thenny János elkészítette a Pieta oltárt (jelenlegi). Ennek adományozója Weinmann Márton. A kegyszobrot 1784-ben helyezték el. 1748-ban készült a szentély két mellékoltára. A bal oldalit (jelenleg is oltár) Szűz Mária tiszteletére Pauer János György adományából építették. [60] A szentély jobb oldali oltára (ma stallum) fából épült Szt. Alajos tiszteletére, Batthyány Anna Mária adománya. Oltárképe megmaradt, eredeti helyén de másodlagosan elhelyezve. A felszentelésig két oltár kivételével a templom teljes berendezése elkészült. Az adományozók közül még említést érdemel Foss de Ehrenfels, aki 1736-ban egy Pieta képet készíttetett (jelenleg a kápolna oltárképe) és Kálló Ferenc vic. gen. szászvári apát, a szószék adományozója. Utóbbit 1748-ban Deller József építtette (12. ábra). A templom padjai 1736-ból valók, Szt. Sebestyén és Rókus szobra 1739-ből (1915-ig a régi Szt. János oltáron álltak). 1740-ben több kisebb festmény került a kolostorba. A rendi hagyomány szerint közülük kettő Johann Lucas Krackertől. [61]

A templomot 1748. június 23-án gr. Csáky Miklós kalocsai érsek szentelte fel. Ezután még két oltár készült. 1755-ben Szt. Tekla oltárát Hebenstreit és Toller szobrá-



12. Szószék (Deller, 1748)





13. Templombelső (XIX. sz. végi állapot)

szok, Stross festő és Bochler asztalos építették. A sors iróniája, hogy pont ez, a minden adatával pontosan ismert oltár még csak töredékeiben sem maradt meg. Leírások szerint a hajó és a szentély találkozásánál, a Szt. Ráfael oltár mellett állt. A templom utolsó oltára — Zichy Mihály vázsonyi kapitány adományából, Szt. Fülöp tiszteletére — 1760-ban készült. Nagyméretű oltárképét Franciscus Strattmann festette (oltár és kép eredeti). Inkább művészi kvalitása miatt érdemel említést Bochler két sekrestyeszekrénye (1755) és Deller orgonakarzata (1752). [62] Néhány kisebb átalakítástól eltekintve az itt leírt belső kialakítás megegyezik a jelenlegivel (13. ábra). [63]

A mecset egykori berendezéseiből csak néhány darab ismert. Az oratoriumban levő négy festményről már szó volt. Emellett két szobor található a jelenlegi templomban, melyek korábbi készítésűek, s eredetük bizonytalan. Az egyik a bejárat melletti kápolna életnagyságú feszülete (utóbbi időben sérülten a sekrestyében). Erről a közelmúltban egy — más vonatkozásban káros és szerencsétlen — restaurálási kísérlet során derült ki, hogy a templomnál jóval idősebb (XVII. sz. vége), s jelenlegi elhelyezése másodlagos. Faragásmódja és részletformái provinciális korabarokk stílusúak. Dangel rendtörténete nem említi, a Rat. Gen. egykorú (1694-es) templomleltára nem ismert, így csak feltételezés marad, hogy a feszület a mecset-templom tartozéka volt.

A másik, ennél jelentősebb, kb. 120 cm magas, festett fa Szűz Mária szobor jelenleg a diadalív baloldalán kiképzett, üvegezett fülkében van, újabban kivilágítva. Másodlagos elhelyezése stílusából és megmaradt talapzat-csonkjából nyilvánvaló. Korabarokk formái és naivsága közeli rokonságot mutatnak az előbbi feszülettel, ez készítési idejét a XVII. század végében határozza meg. Dangel rendtörténete és a Diar. I. említi a mecset 1694-ben készült Fájdalmas Szűz oltárát. Ha meggondoljuk,

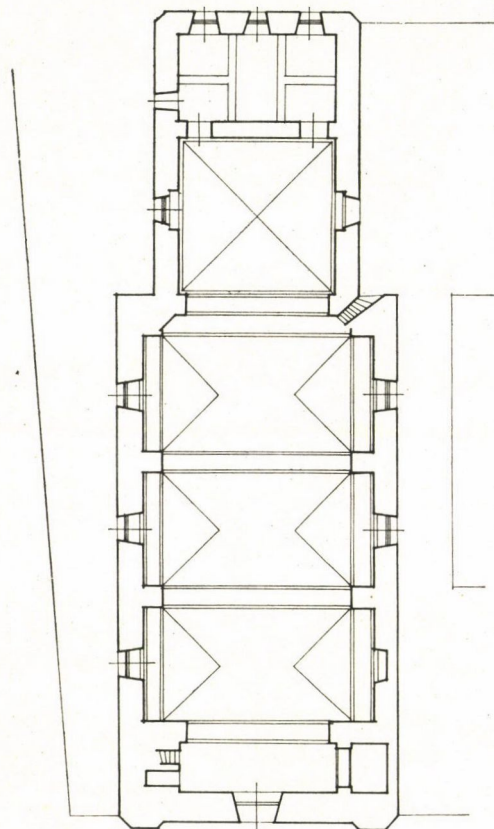
hogy ez mindenkor a rend kegyoltára, valószínű, hogy kegyszobrát különös tiszteletben részesítették, s a mecset kiürítésekor átvitték az új templomba. Ezt szokatlan elhelyezésmódja is igazolja. Eredetének bizonyítása lényeges lenne ahhoz, hogy az egykori mecset-templom berendezéseiről hiteles képet kapjunk.

A felszerelési tárgyak közül tíz egyházi ruha maradt meg. A rendi hagyomány „Mária Terézia miseruha” néven ismeri ezeket. Készítésükre vonatkozó pontos adat nincs, a hagyomány figyelembevételével 1751-re, Mária Terézia pesti látogatásának idejére tehető készítésük. [64]

#### A TEMPLOM ÉS KOLOSTOR LEÍRÁSA (1776-OS ÁLLAPOT)

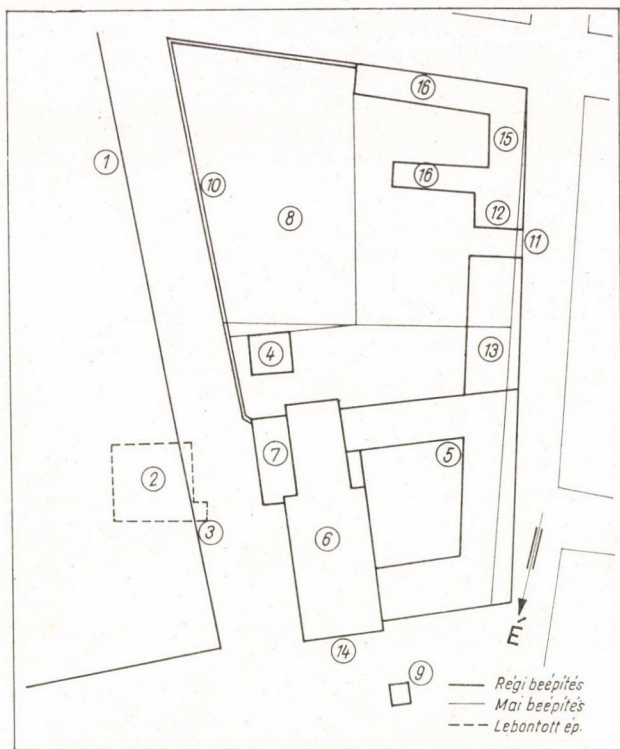
A ház első alakja ma már csak egykorú ábrázolásokból ismert. Ezek közül legjelentősebb Sebastian Rosens-tingl: Conventus S. Annae Pestini (1756) c. rajza (1. b. ábra). Hitelességét Rómer így jellemzi: „... pontos rajza alapján a postaépület alapozásakor előkerültek a borház és az ábrázolt pajta alapfalai.” [65] Alaprajzilag az átépítés előtti helyszínrajzokból ismert. [66] Ezek, valamint az 1871-es Diescher-féle felmérési rajzok alapján a ház barokk kori alakja rekonstruálható.

A nagy kiterjedésű kolostor a mai Városház utca, Martinelli tér, Petőfi Sándor utca, Párizs utca által határolt területen helyezkedett el. A telek északeleti részén épült, nagyjából É–D tengellyel a templom. Ellentétben a középkori gyakorlattal, nem keletelt. Ez egyrészt a telek alakjával, másrészt a kolostorépítésnél ismertetett helyszínrajzi kötöttségekkel magyarázható. A rendház épületeit a telek hossz tengelyében elhelyezkedő három udvar köré szervezték. Ezek közül az első, a quadratura zárt, a másik kettő (gazdasági udvar) kelet felé nyitott. Itt a templom és a déli telekhatár között a kert helyezkedett el.



14. A templom alaprajza



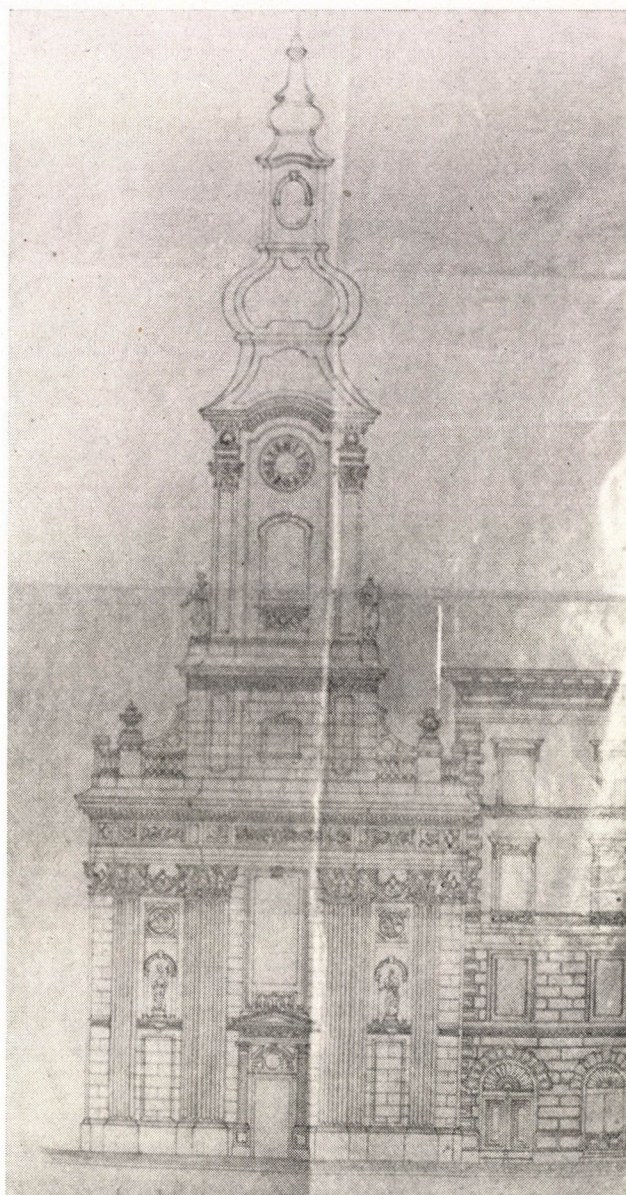


15. A rend építkezései 1732–1776 között

1. Invalidus palota (1716–35.), 2. Szépmecset (1735-ben lebontották), 3. minaret, 4. refektórium, 5. kolostor (1717–22.), 6. templom (1727–32.), 7. sekrestye (1732.), 8. kolostorkert (1716–1869.), 9. Forum Servitanum (1726.), 10. kőkerítés (1734–36.), 11. kocsibejáró (1739.), 12. első gazdasági épület (1738.), 13. új traktus (1750.), 14. torony (átalakítás, Hacker József, 1769.), 15. gazdasági szárny (1773. Mayerhoffer János), 16. pajta, prés-ház (1776.).



17. A Szervita tér, 1827. Részlet Hofhauer rézkarcából



16. Diescher József első átalakítási terve (1870), melyen a templom megőrizte a XVIII. századi homlokzatot

A templom alaprajzilag egyszerű, könnyen áttekinthető teremtemplom (14. ábra). Kórus + 3 boltszakaszos, belül falpillérekkel tagolt hajóhoz délről keskenyebb, két boltszakaszos, egyeneszáródású szentély csatlakozik. Szentély második boltmező beépítve, földszinten kápolna, mely a főoltár két oldalán ajtóval kapcsolódik a templomtérhez. A szentélybe nyíló kápolna „szervita típusnak” nevezhető, először a bécsi templomnál jelentkezik, s valamilyen formában a rend többi templománál is megtalálható. A kápolna feletti emeleti oratóriumot a mennyezetig felnyúló oltárépítmény választja el a szentélytől. A szentély előtt, a hajó első boltmezőjének közepén fedkövel takart lépcső indult a szentély és kápolna alatti altemplomba.[67] A főbejáratától jobbra a kórus alatt oldalbejárat, a kóruson karzati ajtó a kolostor és a templom belső közlekedését szolgálta. A templomtér hevederekkel tagolt dongaboltozat fedésű, mezőnként harántirányú fiókdongákkal. A hajónál alacsonyabb szentély a hajóhoz diadalívvvel csatlakozik. A homlokzati síkban maradó, egyemeletes torony kórus szélességű, annak boltozatára állított.



A kolostor lakószárnya a quadraturát körülfogva csatlakozott nyugatról a templomhoz. Egyemeletes, két-traktusos (helyiség + folyosó) épület, az udvaron mindkét szinten zárt, körülfutó folyosóval. A lakóhelyiségek az épület külső részén helyezkedtek el, utcára néző ablakkal. Utcai bejárat az északi oldalon, a templom mellett volt (a mai helyén). A földszinti folyosóról a déli oldalon udvari kijárat nyílt. A szentély és déli kolostor-rész találkozásánál helyezték el a lépcsőházat, pincelépcsőt, szöszék-feljárót. Utóbbi miatt a körüljáró folyosót a szentély mellett is folytatták a hajó kezdetéig. Alá-pincezve csak a déli szárny volt. [68] A nyugati oldal a quadraturától délre folytatódott. Itt kocsibejáró nyílt a második udvarba. Ezt a déli lakószárny, a kert és a préház határolták. Valószínűleg ebben az épületben vendégfogadója vagy szállásháza volt a rendnek. A harmadik udvar a telek déli részén helyezkedett el, melyet nyitott, oszlopos pajta zárt (15. ábra).

A templom északi homlokzata lizénákkal tagolt, gazdag plasztikai kialakítású. Főbejárat felett lant alakú kórusablak, mellette kétoldalt fülkében szobrok. A homlokzati középtornyot ballusztrád és a tető vonalát követő íves oromfal fogta közre, a toronytest alsó síkján, a sarkokon szobrokkal. Egyemeletes, a homlokzat síkjában maradó, lizénákkal szegélyezett, órapárkányos torony, szép arányú hagymasisakkal (16., 17. ábra). [69] A kolostor csatlakozó, északi homlokzata egyszerű. Földszint és emelet azonos kialakítású, kisméretű, kőkeretes ablakkal. Templom mellett díszes rendházbejárat. A quadratura udvari kialakítása megegyezett az utcaival. A nyugati homlokzat inhomogén. Az emeletes részen ismétlődik az előbbi ritmus. Ezután díszes kocsibejáró, majd jellegtelenségek következnek. Az épületeket nyeregvető fedi. Ismert egy — az 1840-es évekből származó — átalakítási tervlap, melyen a kolostor nyugati oldalának egy darabja látható az itt leírt homlokzati kialakításban.

Az 1875-ben keltezett pincealaprajz két kutat jelöl. Egyet a quadratura közepén (ma megközelíthetetlen), egyet a második udvarban (jelenleg a Petőfi Sándor u. 19. sz. ház pincejében).

A városról az 1860-as években készült fényképfelvételeken még látható a kolostor és templom itt leírt alakja. E felvételek azonban többnyire távlati képek a Gellérthegyről, így elsősorban a toronyról adnak hiteles képet.

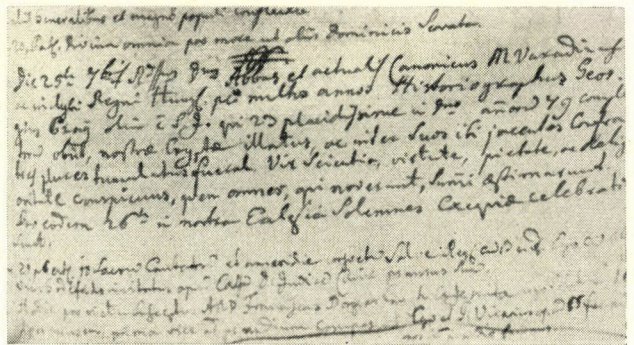
## RENDTÖRTÉNET (1732—1869)

1717—1732 között a rend történetének alapmotívuma az építkezés. Csak ennek befejezése után kezdődött el a ház városi élete, gazdasági ténykedése. Az első jelentős esemény a ház konventté nyilvánítása volt (1738). Ez az osztrák rendtartománytól való elszakadást jelentette. A ház első priorja Krauscher Mra Adalbert volt. Az 1739-es pestisjárvány idején a rend tevékenyen kivette a részét a betegápolásból. A Bécsből küldött Salier orvos halála után a kórházi szolgálatot Sarcander Mra Keru és Stanislaw Mra Aschau látták el. Utóbbi 1739. október 26-án maga is a pestis áldozata lett. [70]

Az 1750—60-as évek a rend történetében a virágzás és a nyugodt fejlődés éveit lehetnek. Sajnos a Diarium 4. kötete (1759—79) nem ismert, így a rend életére vonatkozó adat kevés. A Liber Secretariatus... szerint ebben az időben volt a legmagasabb a kolostor lakóinak a létszáma (átlag 15—18 fő). De a nyugalom legfőbb bizonyítéka, hogy ekkor született az első rendtörténet, Basilius Mra Hölzl: Urbarium Conventus... c. művében (1756), s ekkor működött a pesti házban Waczpauer Mra Lenárd, aki 1764-ben készítette el a város nagyon pontos és részletes térképét. [71]

1780-ban, Mária Terézia halálával véget ért a ház „aranykora”. Bár II. József a rendet nem oszlatta fel, zűlést viszonyok uralkodhattak. Nem véletlen, hogy még a leggondosabban összeállított rendtörténet sem ír semmit erről az időszakról. A rend évkönyvét, a Diarium Conventus is csak szóróványosan vezették, s az így tett bejegyzések is tartalmatlanok, semmitmondóak. II.

József halála után sem konszolidálódott a helyzet. A Martinovics-féle összeesküvés egyik résztvevője, Sigray gróf a ház mindennapos vendége volt. A mozgalom bukása után a rendházat is érthette zaklatás, mert 1795—96-ban ismét feltűnően hiányosak a bejegyzések. [72] A ház élete, gazdasági egyensúlya csak 1796 után állt helyre. Ekkor vásárolta meg a rend a kakukkhegyi Pösinger-majort. A ház vendégei közül Szaiz Mra Leo egri pap, újságíró neve érdemel említést. [73] A szeminarium három jelentős tanára, Pálma Károly SJ püspök (†1787. II. 12.), Horváth János SJ apát (†1799. X. 22.) és Pray György SJ apát-kanonok (†1801. IX. 25.) 1780—1801 között tartózkodtak a kolostorban, mindhármukat a templom kriptájában temették el. (Temetésüket a Diarium V. részletesen leírja, l. 18. ábra.)



18. A Diarium Conventus 1801. szeptember 25-i bejegyzése: Pray György halála és temetése

Az 1800-as években a pesti ház tovább hanyatlott. Ennek tulajdonítható a bécsi káptalan 1810. július 21-i határozata, melyben kimondta a magyar és osztrák rendtartomány egyesítését. E korszak két — az egész város életében jelentős — eseménye az 1838-as árvíz és az 1848—49-es szabadságharc. Mindkettő alapmotívuma a pusztítás, mely a rend épületeit is érintette. Az árvíz különösen a déli rész gazdasági épületeit rongálta meg, de jelentős károk keletkeztek a templomban is. A szabadságharc pusztításairól Brichta így emlékezik meg: „Nagyon sokat szenvedett a templom és a konvent az 1849. évi május 9. és 12-ikén történt bombáztatás alkalmával, amikor is több gránát és két bomba tetemes kárt okozott. A kerítésfalak szétromboltak, a kert pedig teljesen fel volt szántva a sok löveg által.” [74] Ez a két esemény nagymértékben hozzájárult ahhoz, hogy a közel száz éves „szervita háború” az 1871—74-es teljes átépítéssel oldódjék meg.

## A „SZERVITA HÁBORÚ”

A szervita háború elnevezést először Rómer Flóris használta a ház 1780—1870 közötti történetének megjelölésére. De találó is az elnevezés, mert a mintegy 90 év alattmája a rend és a város viszálya, melynek során számtalan elképzelés született a szerviták áttelepítésére, a telek felhasználására, s melynek során a szerviták mégis mindvégig a telkükön maradtak.

A szervita telek elleni első „támadás” még II. József nevéhez fűződik. Valószínűleg a nagy befolyással rendelkező bécsi szerviták közbenjárására az 1786-os felosztási rendelet a szervitákat nem érintette. De a rendkívül gyakorlatias szemléletű császár terveiben szerepelt a nagyméretű pesti telek csökkentése. A terület déli részét elfoglaló hatalmas kolostorkert megnyitása, a magas kőfalak elbontása enyhítette volna a Belváros zsúfolt beépítését. Másrészt közparkká alakítva stratégiai és esztétikailag egyaránt előnyös előteret biztosított volna a kaszárnyává alakított Invalidus palotának. A terv megvalósulását a császár halála akadályozta meg.



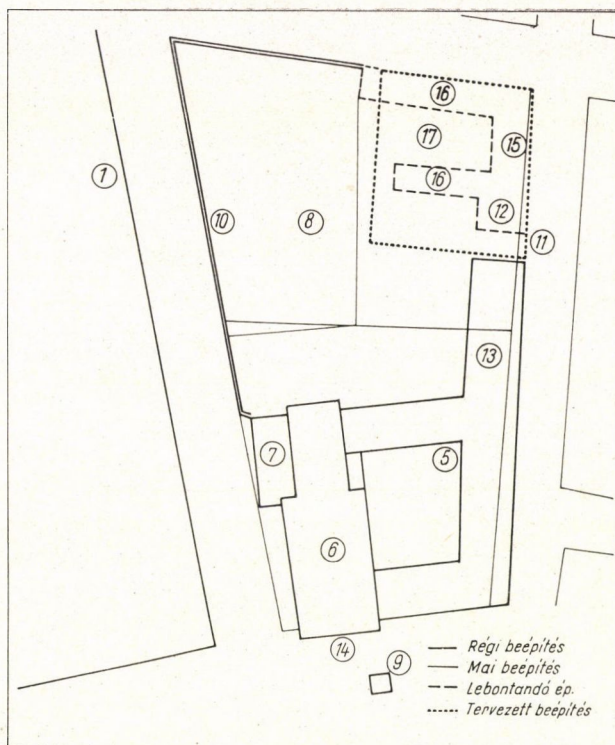
Hild János 1805-ös városrendezési terve megőrizte a park létesítésének korábbi gondolatát. Amikor 1808-ban a pesti Szépitő Bizottság József nádor elnökletével megkezdte működését, Hild János említett tervét tekintette a rendezés alapjának. A Diarium Conventus szűkszavú tudósítása szerint 1808 június és november között Nádasdy comes és Hild János felmérték a rend telkét, és tárgyalásokat folytattak Rochus Mra Lang priorral. Hild alapgondolata szerint a rend a jelenlegi területről a Lipótvárosba, a mai Bazilika helyére költözött volna, elfoglalva az ott építendő új plébániát. [75] A feljegyzések nem említik a tárgyalások részleteit. Az eredmény azonban egyértelmű: a szerviták nem voltak hajlandók területük elhagyására. Kompromisszumként novemberben Hild az épület teljes felújítását, ill. átalakítását javasolta. Nincs adat arra vonatkozólag, hogy az elvi megállapodáson túl az átalakítás terve is elkészült volna. De ha készültek is tervek, a kivitelezést megakadályozta a magyar és osztrák rendtartomány összevonása (1810. VII. 21.), mely a ház előjárójának döntési jogkörét nagyon lecsökkentette. [76] Más elképzelés is született a szervita telek felhasználására. Staffenberger István tanácsos javaslatára a város elhatározta, hogy megvásárolja a telket, s a kolostor helyén iskolát épít. Széchenyi István támogatta ezt a tervet. Ő ugyanis „Felső Ipariskola” építését tervezte ugyanerre a telekre. A tervek el is készültek. E szerint a szerviták a terezházosi telkükön kaptak volna új plébániatemplomot. Természetesen ez az elképzelés sem jutott el a megvalósuláshoz. [77]

A teljes átépítés és áttelepítés mellett a részleges átalakításra is szép számmal születtek tervek. Az ellentétek közvetlen forrása a telek déli részén elhelyezkedő, időközben alkalmi deszkabódékkal bővített istállóépület volt. A rendnek komoly jövedelemforrás lehetett az istállók bérbeadása, a város viszont erősen tiltakozott a rendkívül bűzös és tűzveszélyes létesítmény ellen. Egyre égetőbbé vált a rendezés kérdése. Maga a rend is több alternatívát dolgozott ki az átalakításra. Valamennyi elképzelés közös vonása a ragaszkodás a hagyományokhoz, az a törekvés, hogy a régi, „eredeti” épületből minél többet megőrizzenek. A fennmaradt átalakítási tervek kivétel nélkül a telek déli részére, a kertre és az istállóépületre szorítkoznak. A legkorábbi, csak töredékében ismert terv romantikus stílusú, földszintes üzletsort akart a pajták helyére építeni. [78] 1844-ben Diescher József, a későbbi, megvalósult átalakítás tervezője, háromemeletes bérházat tervezett a telek déli részére. A Szépitő Bizottság nem engedélyezte a kivitelezést, a terv azonban teljes egészében fennmaradt. [79] A ház építéstörténete szempontjából lényeges és értékes a terv, mert fényt derít a rend és a tervező elképzeléseire s arra a több évtizedes „átmeneti” állapotra, melynek során a rend belátta az épületegyüttes teljes átalakításának szükségességét.

#### DIESCHER ELSŐ ÁTALAKÍTÁSI TERVE (1844)\*32.a.

A terv alapgondolata a barokk kori részek megtartása, az átalakítás mindössze az említett déli gazdasági részt érintette. A helyszínrajz közli a telek beosztását, a régi épületek kontúrjait, a kert és a kerítések elhelyezkedését. A tervezett háromemeletes épület közel—szabadon—álló, négyzet alaprajzú, csupán északnyugati oldalon érintkezik a már meglévő gazdasági szárnyal. A kert felőli oldal lezárása tűzfal, ami azt mutatja, hogy ez az épület csak első állomása a telek teljes rendezésének. A keleti oldalon folytatni kívánták az építkezést, esetleg alaprajzilag tükrözve a már meglévőt. Ezt az átmeneti jelleget, befejezetlenséget igazolják a tömb kifejezetten rossz és bántó arányai. Szinte önmaga igényli a már említett szimmetrikus ismétlődést.

A rend funkcionális és esztétikai igényeit egyértelműen mutatja az alaprajz rendszere és a homlokzat. A majdnem négyzetes középváros köré szervezett térsorolás sokban követi az eklektikus városi „paloták” beosztását. A kerengőfolyosó csak két oldalon érintkezik az udvarral, az északi részen középfolyosóvá alakulva a melléklépcső



19. Diescher József első átalakítási terve (1844)

1. Invalidus palota, 5. kolostor, 6. templom, 7. sekrestye, 8. kolostorkert, 9. Forum Servitanum, 10. kőkerítés, 11. kocsibejáró (megszüntetendő), 12. első gazdasági épület (lebontandó), 13. új traktus, 14. torony, 15. gazdasági szárny (lebontandó), 16. pajta, présház (lebontandó), 17. tervezett háromemeletes bérház (Diescher J. 1844.)

és WC-csoport megközelítését biztosítja. E rendszerből adódóan az északi és déli kéttraktusos rész a földszinten közvetlen az udvarból megközelíthető, az emeleten egymásbanyúló helyiségeket tartalmaz. A vertikális közlekedést 3 db, pihenő nélküli, íves kétkarú lépcső szolgálja. [80]

A helyiségek kapcsolatából ítélve (megnevezés nincs beírva) a földszinten a rend közösségi helyiségei és üzletek kaptak helyet. Az emeleteken 2—3 szobás lakások voltak. Az épület világi jellege (bérház) miatt az északi oldal, a régi rendház felé a 2. emelet magasságáig lichthof-szerűen kialakított tömör tűzfal. A homlokzat puritán egyszerűségről, zárt komolyságról tanúskodik. De túl a szerzetesi élet által megkívánt egyszerűsége, feltételezhetőleg a kialakításnak elsősorban gazdasági meghatározói voltak. Mint Hiesz Mra Bonifác házfőnök későbbi levelezéséből kitűnik, az átalakítás és építkezés legfőbb akadálya az anyagi erőforrások hiánya volt. Ebből született a rend és a posta közötti 1869-es adásvétel éppúgy, mint az alapterület minden négyzetcentiméterét maximálisan kihasználó későbbi bérházépítés.

#### TELEKRENDEZÉS 1869-BEN

A kiegyezés után fellendülő városméretű újjáépítési hullám a szervita telek szempontjából is döntő változást hozott. Egyrészt bebizonyította a korábbi állapot tarthatatlanságát, másrészt kedvező alkalmat hozott a megoldásra. A sok kudarcra ítélt terv után a rend arra az elhatározásra jutott, hogy a telek déli részét eladja. Így megszabadul a korábbi ellentétek fő forrásától, az istállótól, másrészt a telek árából a megmaradó rész korszerűsítését is elvégezheti. A rend szándéka kedvező



fogadtatásra talált Gorove István földművelés- ipar- és kereskedelemügyi miniszternél. 1869. december 10-én Hiesz Mra Bonifác priorhoz írt leveléből: „Tudomásomra esett, hogy a szervita rend helyi társháza a Gránátos és Uri utcák közti kiépítetlen telekrészt eladni szándékozik. Minthogy pedig a kormány Pesten egy központi postaházat kívánna építeni, s erre a célra a mondott telekrész fekvésénél fogva alkalmasnak mutatkoznék, kedves szogálatot tenne . . . a tárház, ha a szóban forgó telekrészt a közcélnak elfogadható feltételek alatt átengedné.”[81] A levélváltást tárgyalások követték, melyek eredményeképpen 1870. május 3-án létrejött a megállapodás. Ez a szokásos formáságokon kívül tartalmaz néhány — a későbbi átépítést döntően meghatározó — kötelezettséget. „ . . . kötelesek lesznek a Szerviták építkezésüket oly magasságban, s lehetőleg oly külalakkal foganatosíttatni, mint ez a postaházzal történend; . . . kötelesek lesznek a templomot külsőleg is lehetőleg kicsinosítani; . . . mind ezen építkezések legalább is azon időre fejeztessenek be, mire a postaház is készen leend!”[82]

A szerződésben rögzített fenti feltételek mindegyike az építkezés folyamán jelentősen módosult. Legszembetűnőbb a befejezési határidő eltolódása. A postaépület már 1873-ban elkészült, a szervita épületek átadására pedig csak 1875 tavaszán került sor. Ennek főoka a rendház-tervek körüli elég hosszadalmas vita. A rend ugyanis — a várakozással ellentétben — nem a posta tervezőjét (Koch Henrik) bízta meg, hanem Diescher Józsefet. Ezzel már a tervezés első percétől figyelmen kívül hagyták a szerződés azon részét, mely a kolostor és a posta azonos kialakítását írta elő. A korábban főleg romantikus stílusban dolgozó Diescher[83] számára idegen volt a posta neoreneszánsz-eklektikus kialakítása. Az első terv magán viseli a stílustól való idegenkedés vonásait, de jól mutatja az építető intencióit és anyagi felkészültségét: a templomot változatlanul hagyta, a kolostort és bérházat pedig a legegyszerűbb formában, szinte disztelenül készítette. Ezt a tervet, melyet 1871 márciusában nyújtottak be, Br. Liphay Béla a Fővárosi Közmunkák Tanácsa részéről, Gerlóczy Károly a Városi Középítési Bizottmány részéről, Ybl Miklós és Karczag László építészek mint szakértők véleményezték. Mint Hiesz Mra Bonifác 1871. május 17-i leveléből kitérünk,[84] az első tervet nem fogadták el. Az új, igényesebb terv kivitelezése pedig többletterheket rótt a rendre. Ezért a jó gazdasági érzéssel rendelkező házfőnök cserébe az eredeti szerződés módosítását kérte. Még két, az építkezést gátló tényező mutatható ki az egykori városi jegyzőkönyvek alapján. Az épület építése közben derült ki, hogy — valószínűleg mérési hiba miatt — a két épület azonosra tervezett párkánymagassága a gyakorlatban mintegy 70 cm eltérést mutat. A tervet átdolgozták, ez eredményezte a bérház padlasterének indokolatlanul nagy belmagasságát. Az építkezés befejező stádiumában pedig Diescher József halála (1874. november 17.) késleltette a munkát. Az épület átadását 1875 elején a tervező fia, Diescher Lajos végezte. A rend részéről az átvételt és fölülvizsgálatot (collandirozást) Ney Béla építész és Strenger Gyula mérnök végezték 1875. január 12 és március 15 között (24. ábra). Eszerint a két mérnök alapos munkájának végeredménye: „ . . . elmulaszthatatlan szent kötelességünknek tartjuk az azóta egy jobb világba költözött vállalkozó emlékének megadni a meggyőződésünkéből származó elismerést.”[85]

#### AZ 1871—74-ES ÁTÉPÍTÉS *(Brichta alapján)*

Franciscus Salesio Mra Brichta, a káptalan szekretáriusa, az építkezések szemtanúja 1884-ben készítette el a templom és kolostor átépítésének leírását. A mű címe: Historia Neoconstructionis Conventus Buda-Pestiensis. A rendi nagykáptalan részére készült jelentés — bár jellegzetesen klerikus és jellegzetesen gazdasági hangvételű — nagyjából reális képet ad az átépítésről. Bevezetésében a munkálatokat kis túlzással a rendtartomány legnagyobb méretű építkezésének nevezi. Majd közli az

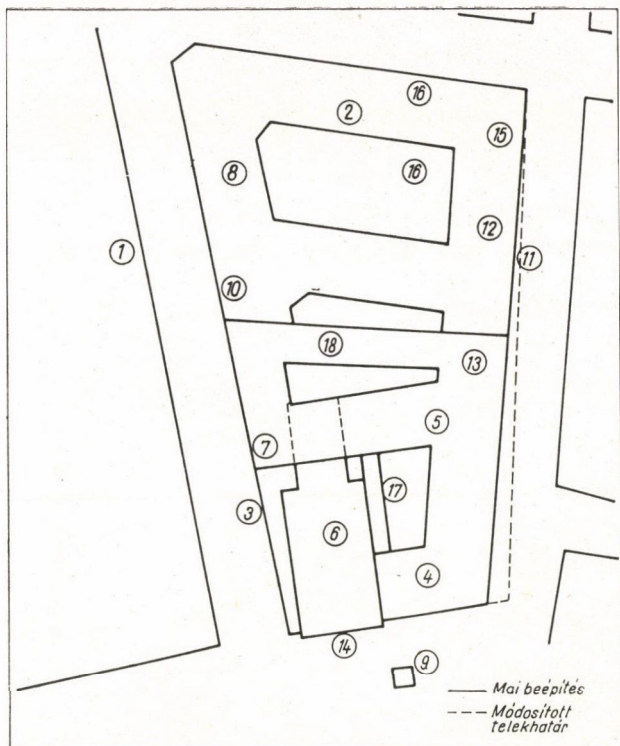


20. A templom külső képe (1945 előtti állapot)

építkezés időtartamát, költségeinek megoszlását, a ház előjáróinak nevét. Az ismertetés további négy részre tagolódik a munka négy fázisa szerint.

A megelőző telekredezés és a bontási munkák az épülő posta területén 1870-ig, a rend telkén 1871-ig befejeződtek. 1871. augusztus 12-én elkezdték a kolostor átépítését Diescher József első terve szerint. Az említett tervmódosítások miatt a bérház építése 1874-ig elhúzódt. Ezzel egyidőben alakították át a templomhomlokzatot és a tornyot szintén Diescher terve alapján. Itt említhető meg Diescher egy korábbi elképzelése, mely a háromemeletes kolostor mellett megtartotta eredeti tömegében a templomot. Ebből a tervből mindössze két homlokzati lap ismert (16. ábra). 1873. május 12-én, a régi torony bontásakor annak urnájában megtalálták az 1769-es, Hacker-féle építés kronogrammját. Még ugyanezen év szeptember 13-ra elkészült az új, mintegy 12 méterrel magasabb torony. Ebben a régi kronogramma mellett elhelyezték az 1873-as megújítás okmányát is.[86] A templom homlokzati átalakítása közben elvégezték a belső felújítást is. Csak a legszükségesebb javításokra került sor: 1872-ben letisztították és új tabernákulummal látták el a főoltárt, renoválták, ill. csekély mértékben átalakították a Szt. Ráfael és Szt. János oltárokat. A belső munkálatoknál szerencsére érvényesült a rend azon törekvése, hogy a templom eredeti, barokk kori formáját minél jobban megőrizze. Így a festés (Hodina István munkája) kivételével a templombelső elkerülte az eklektikus átalakítási „hullámmot”. Az egész építkezés — a felszerelő és szakipari munkák kivételével — 1874. június 13-ra befejeződött. A tényleges átadás — már említett okok miatt — csak 1875 januárjában történt meg.





21. Az 1869–75 közötti építkezések, az épület mai alakja  
 1. Invalidus palota, 2. postaépület (Koch Henrik, 1869–71.), 3. bazársor (Diescher, 1873.), 4. háromemeletes kolostor (Diescher, 1871–74.), 5. kolostorrész (átalakítva, 1872.), 6. templom, 7. sekrestye (átalakítva 1874.), 8. kolostorkert (megszűnt 1869-ben), 9. Forum Servitanum, 10. körkerítés (lebontva 1869-ben), 11–13. épületrészek (lebontva 1869–71.), 14. homlokzat és torony átalakítás (Diescher, 1873.), 15–16. gazdasági épületek (lebontva 1869-ben), 17. kerengőfolyosó (1873.), 18. bérház (Diescher, 1872–74.).

#### AZ ÉPÜLET MAI ALAKJA (1875-ös állapot)

Az épület mai alakját a fent leírt átépítés során nyerte. Ennek ismertetésével kapcsolatban szükséges legalább vázlatosan áttekinteni azokat a változásokat, amelyeket ekkor végeztek az épületen. A kolostort a déli szárny kivételével újjáépítették. De a megmaradó részt is átalakították, szélesítették. A fennmaradt felülvizsgálati rajzon (24. ábra) látható, hogy a szárny déli falát mintegy két méterrel az eredeti faltól délre építették meg, ezáltal a régi és új pincefal között kb. egyméteres feltöltött sáv van. [87] Zárt kerengőfolyosóként a földszinten és a pincében beépítették a quadratura templom felőli oldalát is. Szellemes megoldású e pincefolyosó boltozása. A donga terhét a templomfal elé falazott 12 cm-es külön tartófal hordja (az eredeti keresztmetszet gyengítése nélkül). A nyugati és északi kolostorfront kétraktusos, előbbiben lakószobákkal, utóbbiban reprezentatív vendégszobákkal. A közösségi helyiségek — kultúrterem, ebédlő, könyvtár — a déli szárnyban nyertek elhelyezést. A kolostor lépcsőházát a régi helyén, a szentély mellett helyezték el. A régi sekrestyét lebontották, helyére a templom keleti oldalán végighúzódtó, a telekhatárhoz igazodó földszintes bazársort építettek.

A templom alaprajzában változás nem történt, tömeghatása, aránya nagymértékben változott az északi homlokzat doboz-szerű megemelésével és a torony felmagasztásával. A homlokzat alsó része kváderes kiképzésű, középen oszlopos-timpanonos bejárat, felette rendalapító-

kat ábrázoló dombormű. A bejárat két oldalán üres falmezők, később 1914–18-as honvéd emléktáblák, [88] felettük fülkékben szobrok (Halász László, 1873.). Párkány felett lizénákkal szegélyezett, hármasszoros, gazdag plasztikai díszítésű felület, középen kórusablak. Felette a régi toronyóra elhelyezésére új, kör alakú ablakot készítettek. Az óra 1947-ig volt a toronyban. Hangsúlyos főpárkány felett ballusztrád és a homlokzat síkjában maradó, kétemeletes torony, sarkain szobrokkal. A torony párkánya felett ismétlődik a ballusztrád-motívum, végül nemes arányú toronysisak következik.

Az átépítés kétségkívül legnagyobb érdeme az északi homlokzat egységesítése. A kolostor lényegében a templomhomlokzat hármasszorosát ismétli (a torony kivételével), a két tömb lezárása is azonos. A rendházbejárat felett a homlokzati síkból visszalépő, szintén háromemeletes összekötő szárny egybefogja a templom és a kolostor két hangsúlyos tömegét. A nyugati homlokzat lényegesen gyengébb. Ezen egy timpanonos középrizalit megoldja az axialitást, viszont eltünteti a két, funkcionálisan eltérő épület (kolostor és bérház) közti határt (20. ábra).

A bérház megoldásában nem ad újat. Szűk, trapéz alakú udvar köré szervezett függőfolyosós lakóház. Az utcai oldalon két, a posta tűzfalához csatlakozó oldalon egytraktusos. Az egyes helyiségek alaprajzi megoldása — a trapéz alakú telek hegyesszögű falcsatlakozásai miatt — nem szerencsés. A bérház folytatásában a szentélykápolna feletti tetőteret beépítették, összekapcsolva a ház és a kolostor 3. emeletét.

Az átalakítás a templom belső terét nem érintette (festést kivéve), így az megőrizte eredeti, XVIII. századi alakját. [89] A jól áttekinthető teret a bejáratnál szemközti falat teljesen kitöltő főoltár uralja (Hösendorffer, 1740.). Gazdag plasztikájú, aranyozott fa építmény (Deller, 1740–48.), oszlopok között négy szent aranyozott fa szobra (Thenny, 1740.). Középen nagyméretű Szt. Anna oltárkép (Strasser, 1748.). Fehérmárvány tabernákulum 1937-ből, stílusában nem szerencsés. Kétoldalt faragott relikviaszkezdény (1760.). Szentélyben rokokó stallum, Szt. Alajos képpel (1748), másik oldalon Szűz Mária oltár. Ezen ezüst mécses (1760), képe újkéltű. Szentélykorlát egykorú, részben átalakítva. Szószék a főoltárral azonos stílusú (Deller, 1748.). Mellette Rendalapítók oltára (1735), átalakítva, oltárképét 1930-ban Hosszú Mihály festette. Két oldalán utólag fehérre festett kvalitásos faszobrok (1739). Szemben vele Szt. Ráfael oltár (Grün Lőrinc, 1740.), 1872-ben Jakabffy Ágnes javíttatta. 1945-ben megsérült, oltárképe új (Friedlinger, 1947.). Kisméretű kegykép 1930-ból. Oltár mellett szobrok (1739). Jobb oldali középső oltár 1735-ből, Szt. Peregrin szobra 1784-ből. Oltár főpárkányán az adományozó Koháry gróf címere. Bal oldalon középen Pieta oltár (Thenny, 1744.), felépítésében a főoltár oszlopos szerkezetét követi. Kegyszobor 1784-ből, főpárkányán rendi címer. Jobb oldali utolsó oltár (1741) kvalitásos oltárképe ismeretlen mestertől. Két relikviaszkezdény 1760-ból. Szemben vele Szt. Pülöp oltár (1760), egykorú képe Franciscus Strattmannról. Felső mezőben Zichy-címer (adományozó). A két oltár szobrai azonos stílusúak (1740. k.). Az előtér szobrai — többnyire utólagos elhelyezés — nem jelentősek.

A régi oldalbejárat helyén Kereszt-kápolna, 1935-ben kialakítva. Főbejárat felett faragott orgonakarzat, figurális díszítés nélkül (Deller, 1752.). Az orgona első alakja 1771-ből, mai formájában 1939-ben készült (Rieger), 1947-ben megújítva (Gergely). Padok 1736-ból. Toronyban két harang, egyik 1694-ből (Nuspicher), másik év-száma sérült. Sekrestyében két faragott szekrény (Bochler, 1755.), két nagyméretű ovális festmény (Kracker? 1740.). Kápolna oltárképe 1736-ból (jelenleg nem látható), többi képe 1740-ből. Oratoriumban intarziás stallum (XIX. sz.), négy kép a régi templomból. Festett üvegablak 1935-ből. [90]

Egyéb felszerelések: egyházi ruhák (1751), zászlók (1873). Kehely, monstrancia, füstölő és navicula, XVIII. századi magyar munka, utóbbi kettő azonos stílusú.



## AZ ÉPÜLET TÖRTÉNETE NAPJAINKIG

Az 1874-ben befejeződött átalakítással lényegében lezárult a templom építéstörténete. A következő évek már csak kisebb átalakításokat hoztak. 1895-ben a kolostor és bérház 3. emeletét és az ebédlőt átépítették. A század elején a templom mészkőlap burkolatát műkö lapburkolattal cserélték ki (1915. k.). A rend átvette 1929-ben az 1898-ban épült máriaremetei kegytemplomot, mellé kolostort építtetett. Tervezték a kolostor mellett a templom komolyabb átalakítását is, ez nem valósult meg.[91]

1944–45-ben a pesti ház komoly károkat szenvedett. A templom keleti fala egy helyen ledőlt, a torony is találatot kapott. A kolostor északi szárnya megsemmisült, pincéje és földszintje maradt meg. A sors iróniája, hogy a ház pont az északi sarkán kapott találatot. Ugyanis még az 1875-ös Ney–Strenger-féle Földülvizsgálati Jegyzőkönyv (HD. I. 118.) egyetlen kifogásként az északi sarokhelyiségek méretezését találta gyengének. Így a bomba a ház leggyengébb részét találta el. A templom helyreállítását a belső festés felújításával 1947-re befejezték. A kolostort nem építették fel, mert az egész ház lebontását és újjáépítését tervezték. Schall József 1947-ben készült pavilonos beépítési terve több figyelemreméltó részletet tartalmaz, ezért rövid ismertetése szükséges. A terv főleg anyagi okok miatt nem valósult meg, mert a rend egy másik építkezés terheit is viselte. A háború előtt elkezdett makkosmáriai templomot fejezték be 1947-ben.

A XVIII. században épült és 1786-ban megüresedett trinitárius kolostor romjain felépített makkosmáriai templom és kolostor újabb bizonyítéka volt a rend hagyomány szerzetének. Ugyanis a pesti ház XVIII. századi formájában, talán az eredeti, Hölbling-féle tervek figyelembevételével épült. A templom alaprajza és homlokzata — kisebb léptékben — megegyezik a pestivel. A kolostor dispoziciója helyszínrajzi adottságok miatt ettől eltér, részletformáiban sok hasonlóságot mutat.

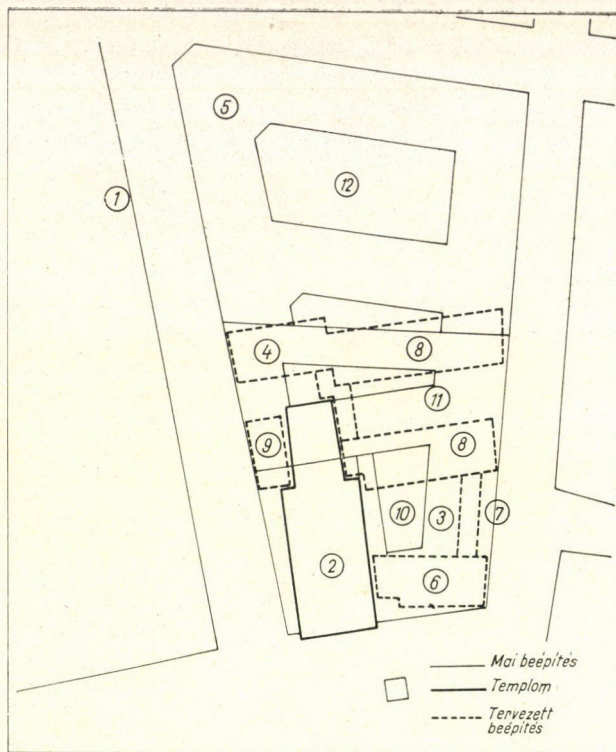
Végül a pesti templom építéstörténetének utolsó mozzanata: 1961–66 között homlokzatát és tornyát Pfanzl Egon terve szerint a F. M. F. helyreállította.

### SCHALL JÓZSEF TERVE (1947)

A terv alapelvei szerint a templom kivételével a telken levő összes többi épületet elbontották volna. Ez egyben érdekes bizonyítéka annak, hogy egy-egy életrevaló, szerencsés elképzelés évszázadokat is átél, s egymástól független tervezőknél szinte ugyanúgy jelentkezik. Mert Schall terve megvalósította volna Hild egykori elgondolását, az Invalidus palota elé parkot akart telepíteni (a postát is lebontva). A beépítés itt is csak a telék északi részére koncentrált. Lényegében három, egymással párhuzamos, nagyjából K–Ny irányú pavilon közül kettő a templomhoz csatlakozik, a harmadik szabadon áll. A terv figyelemreméltó megoldása, hogy a templomhoz csatlakozó épületek ott kapcsolódnak, ahol korábban is egybeépült a templom és a quadratura, s ahol a kapcsolatnak bizonyosan tartószerkezeti szerepe is van.

Az első pavilon a templomhomlokzathoz képest a kórus szélességével visszaugrik. A lépcsőházat tartalmazó átmeneti tag után öttengelyes, középfolyosós kolostor-épület következik. A pincésinten raktárak és kazánház, a földszinten üzletek vannak. Az első két szinten a rend közösségi helyiségei (ebédlő, társalgó), a felső szinteken lakoszobák és a könyvtár nyertek elhelyezést. Az épület földszint + 5 emeletes, magastetős, a templommal azonos párkánymagasságú. A terv hibája, hogy a templom és a kolostor funkcionális kapcsolatát nem oldja meg. Bár a helyszínrajz jelöl oldalbejáratot a templom felé, ez kb. az utolsó oltár tengelyvonala alá esik, nem megoldható. Hasonlóan az első emeleten jelzett kórusbejárat — helyszíni méréssel ellenőrizve — nem kivitelezhető.

A második pavilon 2 × kétfogató, szekciós lakóház. A két pavilon közötti udvart nyugatról földszintes üzlet-



22. Schall József beépítési terve (1947)

1. Invalidus palota, 2. templom, 3. kolostor (sérült, lebontandó), 4. bérház (lebontandó), 5. posta (lebontandó), 6. fsz.+5 emeletes kolostor, 7. üzletsor (fsz.), 8. bérház fsz.+5 emelet), 9. sekrestye, 10. kolostor udvar, 11. bérház udvar, 12. park.

sor zárja, kialakítva ezzel a kolostor udvarát. Itt viszont a kolostor és bérház egymást zavaró funkcionális különbsége (hang, szag, átlátás) kifogásolható. A következő udvar már nyitott, és gyalogos átjárót biztosít a Városház u. és Petőfi S. u. között.[92] A harmadik pavilon a templomtól független. Ötemeletes, oldalfolyosós bérház, közepén elhelyezett lépcsőházzal. Az épületek szecessziós-historizáló homlokzata ellentétben áll korszerű, pillérvázazs szerkezetével, s nem biztos, hogy a templom stílusával összhangban van.

### TEMPLOMKRIPTA

A templom alatti kriptarendszer szervesen kapcsolódik a meglevő részekhez, mégis indokolt külön, mintegy összefoglalva tárgyalni. Ugyanis ez az épület történetének leghomályosabb pontja. Amíg a templom és kolostor építéstörténetének szinte minden mozzanata okmányokkal bizonyítható, vagy a rendi feljegyzésekben nyomon követhető, addig a kriptáról sem a rendtörténetek, sem az épületről szóló írások nem tesznek említést, de még a rendi naplókban is alig van rávonatkozó adat. Sajnos a templom eredeti tervrajzai nem ismertek, az átalakítások pedig csak a kolostort érintették, így ezek rajzai a kriptáról nem tájékoztatnak. Az itt közölt megállapítások szinte kizárólag a helyszíni vizsgálatra támaszkodnak. Megkönnyítette a feltárás lebonyolítását, hogy a kutatás kezdetekor a krypta nem a lelkesedéshez tartozott, a bérház egy lakójának pincéjéből nyílt, s 1947-től alkalmi személtgyűjtőként működött.

#### Feltárás előtti állapot

A krypta a Városház u. 20. számú ház pincéjéből közelíthető meg. Előtere, mely az oratórium-kápolna alatt van, deszkákkal több részre osztott, benne néhány lakó



tüzelőtárolója nyert elhelyezést. Hátfalán három, részben elfalazott ablak a bérház udvarára nyílik. Középső alatt egykori lépcsőre utaló elfalazás látható. A rendház felőli oldalon nyílt régen a bejárat, most a szomszédos, volt „Hungária” pince lejárata miatt vasbeton fallal elzárva. A bérház felőli, jelenlegi bejárat későbbi átalakítás eredménye (még az e százból származó rajzokon sem szerepel). Az előteret a kriptától egy hárommives nyílással áttört fal választja el. Az ívek utólag befalazva, ezek egyikének áttörésével lehet a kriptát megközelíteni. A lakók elbeszélése alapján ezt a falat 1944–45-ben törték át, amikor a kriptát is óvóhelynek használták. A kriptá a szentély alatt helyezkedik el, annak teljes terét kitöltve. Jelenleg szellőzés nélküli, a Városház utca felé nyíló egykori ablak nyoma látható. Kétoldalt (kb. a szentély ablakainak vonalában) fiókdonga csatlakozik a helyiséget lefedő harántdongához. A fiókdongákban harántirányú, a homlokfalban hosszirányú, falazott sírfülkék vannak, összesen 42 darab. A sírhelyek közül mindössze öt volt táblával ellátva. E táblák is az egész kriptát borító vakolatréteg alól lettek utólag kikaparva. Néhány sírűreg nyitva volt, s a helyiségben korábbi, rendszertelen kutatás nyoma látszott.

### Feltárás, kutatás

A feltérési és kutatási munkát 1968. január 10-én kezdtem, több megszakítással 1969. július 23-ig tartott. A helyiségben felhalmozott szemét eltávolítása és a kriptatér felmérése után az első feladat a használat legkorábbi és legkésőbbi időpontjának megállapítása volt. E célból a jeltelenül elfalazott sírfülkéket felnyitottam. A feltérásról napló készült. Az eredmények rögzítése érdekében a nyílásokat megszámoztam (balról jobbra, soronként alulról felfelé). A felnyitásokkal viszonylag kevés kronológiai adat került elő, mindössze néhány koporsófedél még kivehető felirata. (A legkorábbi Michael Moor, 1810, a legkésőbbi Theresia Kreiner, 1855.) Ezért a jeltelen fülkék állapotát és tartalmát próbáltam összehasonlítani a táblával ellátott, tehát pontosan meghatározható üregekkel. A 27-es, táblával ellátott sírhelyet (Franz Müller, 1843.) tanúként érintetlenül hagytam. A 18-as fülké hátfalán nyitott, ezen keresztül a templomterbe vezető egykori lépcsőházba jutottam. Ennek tere a lépcső indulásánál elfalazva, mögötte feltöltve törmelékkel. A kriptá és az elfalazás közötti kb.  $2 \times 2,5$  méteres helyiséget cernariumként használták. Erre vall, hogy kb. 1 m magasságig az időközben kiürített fülkék tartalmával van feltöltve, s ezért hagyták szabadon az említett üreg hátfalát. A lépcsőház két oldalán a fülkék mögötti homlokfalban elfalazott ajtónyílást mutató kávaszerű kialakítás látható. A jobb oldali nyílás kibontása miatt a 9. és 21. üreg közötti vízszintes osztást eltávolítottam. A mintegy 90 cm terméskő fal áttörése után laza, nedves, nem termézetes feltöltést találtam. Ennek kihordása — mely a lépcső melletti folyosót szabaddá tenné — munkaerő és eszközök hiányában nem megoldható. Az előtér és a kriptá közötti fal csatlakozásainál, az üregek és a fiókdongák találkozásánál végeztem falkutatást. E munkák során részben sikerült tisztáznom a jelenlegi kriptá építéstörténetét, sikerült néhány bizonyítékot szereznem a hajó alatti, csak a rend hagyományai alapján feltételezett kriptáról.

### A KRIPTA — A RENDI IRODALOMBAN

Dangel Mra Ambrus Historia Conventus c. művének egy fejezete foglalkozik a kriptával.[93] A következőket mondja: a kriptá, amely 1926 óta megközelíthetetlen, a templomunk és a konvent (?) alatt helyezkedik el. Főbejárata nem messze a régi refectoriumtól, a konvent és a ház között volt. Másik bejárata a templomban a főoltár előtt nyílt, azon a helyen, ahol a padlón a rendi jelvény látható. A Pieta oltárnál a falban kisméretű nyílás van, talán szellőztetésre. A kriptá kiterjedése nagynak látszik, esetleg az egész templomra kiterjed. Az említett

oltártól, ahol halottak napján a megemlékezést végezzük, a szentélyben levő „Keresztények segítése” oltárig húzódik, de a hagyomány szerint a „Szervita katakombák” a téren álló szobor alá is kinyúlnak. 1921-ben, amikor a rendház pincéjében a Hungária szálló raktára nyert elhelyezést, a kriptába vezető ajtót elfalazták. 1731. március 29-én „az első személy eltemetett az új kriptánkban, Gergetischin asszony, az Invalidus palota inspektorának anyja, akinek sírját hatalmas kővel zárták el. A temetést P. Márton végezte”.[94]

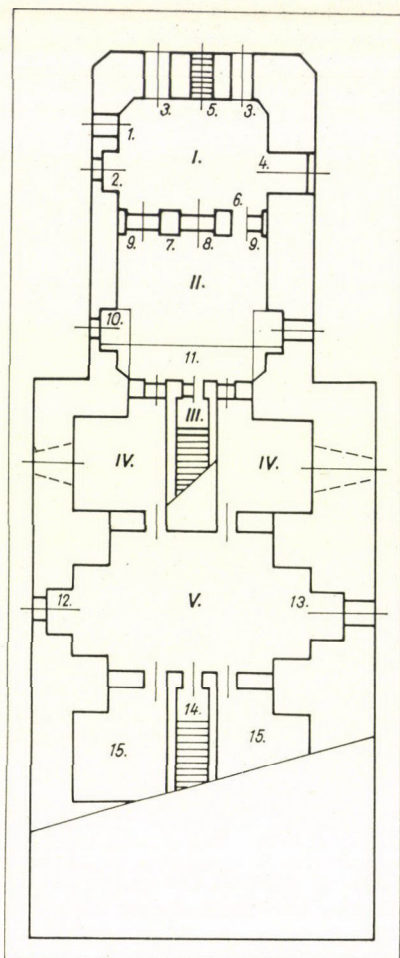
Dangel leírása 1933—34-ben készült. Ebből kitűnik, hogy a kriptát csak a szájhagyományokból ismerte, ő soha nem járt benne (hiszen 1926-tól nem lehetett megközelíteni). Épp ezért ismertetése nem mentes tévedésektől és félreértésektől. Leírásában nem tesz különbséget a szentély és a hajó alatti kripták között, a szervita katakombákra vonatkozó kitétele pedig nyilvánvalóan képzelenség (a templom előtti utcát 1870—1915 között csatornázták!), néhány építészeti forma téves értelmezésén alapul. A rendi évkönyvek a Dangel által is említett halotti megemlékezés évenkénti leírásánál és néhány temetésnél tartalmaznak egy-két figyelemreméltó helymegjelölést: „énekes nagymise a kriptában”,[95] „az első kriptában oldalt az ablak alatt”,[96] „a templom kapujában a kriptánál”,[97] „a templom kapujában a kőnél, ahol a kriptá lejárata van”[98] stb. A helyszíni kutatás és a felsorolt adatok alapján a kriptá építéstörténete a következő:

### A KRIPTA ÉPÍTÉSTÖRTÉNETE

A templom építésekor annak teljes terét alapincéztek. A közlekedők elhelyezése miatt a kriptá alaprajza mégsem azonos a templom alaprajzával. A szentély, ill. oratórium-kápolna alatti altemplom eredetileg egyterű volt, a két boltmező teljes mélységében dongaboltozattal fedve. Két ablaka fiókdongás kialakítással a keleti oldalon a szabadba nyílt. A másik oldalon, szimmetrikusan szintén két fiókdonga volt, az első alatt átjáróval a déli kolostorszárny pincéjébe, a másikban a kolostorudvarba nyíló ablakkal. Az altemplom megközelítése a templomból, a hajó első boltmezőből a szentély felé ereszkedő, fölül fedkövel takart lépcsőn történt.[99] A lépcső elhelyezése az első boltmező pincerét három részre osztotta, egy-egy folyosót kialakítva a templom hossz tengelyével párhuzamosan a lépcső két oldalán. A középső boltmező alatt, a templom kereszt tengelyében helyezkedett el a „rendi” kriptá. Boltozása a templomával megegyező irányú, kétoldalt fiókdongás ablakkal, az előbbi kialakítás szerint. A rendi kriptá lejárata a 3. boltmező elején vagy a kórus alatt induló, az előbbivel párhuzamos és azonos megoldású lépcső volt. Ezért ezt a mezőt is a középen ereszkedő lépcső osztotta három részre. Az említett két folyosó itt is kialakult, ezek szerepe nem tisztázható (amíg nem megközelíthető!). Funkcionális okokból nem valószínű, hogy az altemplom és a rendi kriptá közötti közlekedést szolgálták. Valószínűbb, hogy a lépcső kialakítása miatt keletkezett „holt térről” van szó. Mivel a rendi kriptá jelenleg megközelíthetetlen, leírása feltételezésen alapul. Ezt azonban az idézett feljegyzések mind egyike és a helyszíni kutatás is igazolni látszik.

A kriptá építéstörténete lényegében átalakítások története, mert az itt leírt alakban talán csak építése idején, 1729—30-ban létezett. Azóta minden részletét átalakították, módosították. Az első átalakítás a főoltár elhelyezésével kapcsolatos (1740). A hatalmas oltárépítmény utólag betervezett tartófalát nem lehetett a pince boltozatára állítani alsó megtámasztás nélkül, ezért a szentély alatti altemplomot középen meg kellett osztani. Az egyterűség további biztosítása érdekében az alátámasztó falat három helyen áttörték, ezáltal mindössze két pillér került az altemplom terébe.[100] A kriptában 1731-től temettek, feltehetőleg az első időszakban csak a hajó alatti kriptát használták. A szentély alatti altemplomban — alaprajzából adódólag — eredetileg nem lehettek sírhelyek. Később főleg az Invalidus palota kriptamegoldásának hatására a harántirányú fiókdongákba utólag sírhelyeket falaztak.





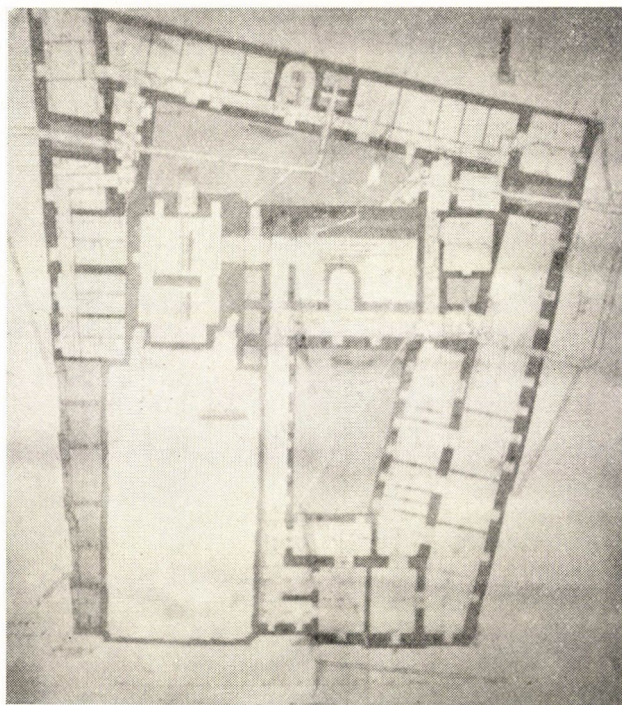
23. A templomkripta alaprajza

Ismert részletek: I. előtér: 1. bejárat 1929-től, 2. 1871-ben elfalazott szellőző, 3. ablakok, 4. bejárat 1929-ig, 5. lépcső, 1776–1869-ig működött; II. jelenlegi kriptá; 6. 1944-ben áttört elfalazás, 7. főoltár tartófala, 8. 1776-os elfalazás, 9. 1921-ben történt elfalazás, 10. elfalazott szellőző, 11. 1776-ban kialakított sírfülkék; III. lépcsőház; IV. feltöltött helyiségek; Feltételezett részletek: V. rendi kriptá; 12. elfalazott szellőző, 13. udvari lejárát, 1776–1871-ig működött, 14. lépcsőház, 15. feltöltött helyiségek

Emiatt az ablakokat meg kellett szüntetni, a szellőzés céljára a helyiség hátfalában vágak három nyílást.[101] Az altemplom ilyen felhasználását igazolja a *Diarium Conventus* bejegyzése, mely szerint „Pauer János Györgyöt az általa adományozott oltár alá temették”.[102] Ez csak a szentély Szűz Mária oltárára vonatkozhat. Később talán kialakult az a gyakorlat, hogy a hajó alatti kriptában a rend tagjait, a szentély alattiban a ház világi jötevőit temették el. A sírfülkék feltárásakor talált holttestek állapota azt mutatja, hogy a szentély alatt legkorábban eltemetettek nem papok voltak. Feliratok hiányában a rendi naplókban leírt temetések nem azonosíthatók a feltárás során találtakkal.

A következő jelentős átalakítás 1776-ban történt, amikor felsőbb parancsra a templomi kriptáknak külső lejárátot kellett adni. Ekkor az altemplom hátfalába vágott középső ablak helyén lejárátot létesítettek.[103] Ugyanekkor a hajóból az altemplomba vezető lépcsőt megszüntették, terét törmelékkel feltöltötték. Helykihasználás szempontjából a lépcső elé fölépítették a mai formájában a hosszirányú sírfülkéket. Ezek utólagos be-

építése a lépcső diszpozíciójából egyértelműen következik. Lehet, hogy ugyanígy jártak el a hajó alatti kriptával, valószínűbb azonban, hogy ennek belső lépcsőjét meghagyták, sőt tovább használták. Sajnos erre vonatkozó kutatásra jelenleg nincs mód. A Szt. Peregrin oltár mögött látható felfalazásból következtetem, hogy itt nyitották meg az említett kriptá külső lejárátát a kolostorudvarból. Erre végleges feleletet csak a rendházfolyosó lebontása utáni falkutatással kaphatunk. Itt kell beszélni a lépcső melletti két — jelenleg feltöltött — folyosó szerepéről. Elképzelve a hajó alatti kriptá beosztását, nem valószínű, hogy szükség lett volna a két helyiség között átjáróra. Inkább a már említett holt térről van szó, amit már a kriptá első kialakításakor feltöltöttek. Emellett tanúskodik a benne található feltöltés egyöntetűsége. Ellene szól viszont a két folyosó ajtószere, kávas végződése. Két, hasonlóan elfalazott folyosó lehet a harmadik boltmezőben levő lépcső mellett is. Talán ezek félreértéséből született a Szervita katakombákról szóló legenda. A kérdést csak a másik kriptá ismeretében lehetne tisztázni. Nem tudjuk, hogy az 1776-os átalakítás után temettek-e még a hajó alatti kriptába. A *Diarium Conventus* minden esetben az „ad cryptam nostram” megjelölést használja, ebből nem derül ki, hogy a temetést melyik kriptában végezték. Az 1838-as árvíz után már minden bizonynyal csak a jelenlegi kriptát használták. A feltárás során itt sok — az összehasonlítás alapján az 1840-es években elhunyt — pap található. Tehát ekkor már a rendi kriptá nem működött. A megszűnés oka vagy a sírhelyek telítődése, vagy az árvíz pusztítása. Utóbbi nem valószínű, mert a jelenlegi kriptában is vannak árvíz előtt temettek, s a pusztulás nyoma nem számottevő. Még az 1871-es átalakítás előtt az altemplom két pillére közötti középső nyílást elfalazták, ezzel a helyiséget két térre osztották. A külső helyiség talán kápolnaként működött, bár az elfalazott nyílás előtt oltárnak nincs nyoma. Az 1871–74-es átalakítás során a kriptá külső lejárátát visszaalakították ablakká. Ugyanekkor megszüntették a temetést is.[104] Az átalakítás tervén a hajó alatti kriptá nem szerepel, ezzel változás nem történt (24. ábra). 1921-ben a pince funkcionális átcsoportosításakor (Hungária rak-tár) elzárták a rendház és a kriptá közötti pinceajtót, ki-



24. Ney és Strenger „Collandierungsplan”-jának pince-alaprajza (1875)

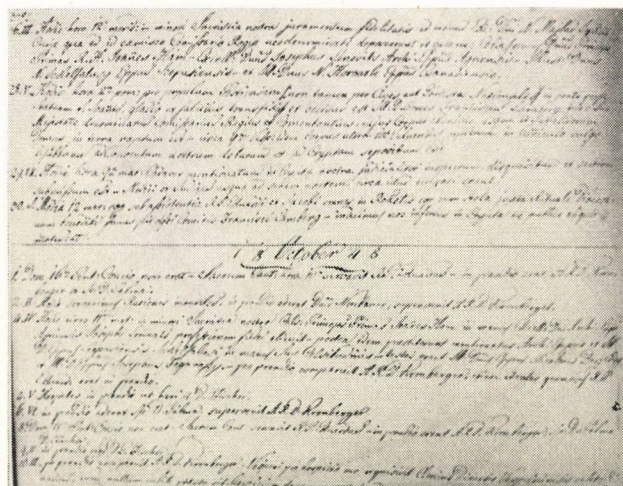


bontották a mai átjárót a bérház felé, befalazták az előtér és a krypta közötti két nyílást. Ezzel a kriptát megszüntették, az előtérrel a bérház pincéjéhez csatolták. A második krypta lejárata a templom új műköpadlójának lera-kásával tüntették el 1926-ban.

Végül érdemes szót ejteni a krypta néhány — nem elsősorban építéstörténeti szempontból említendő — érdekességéről. Az egykorú feljegyzések (Diarium Conventus) beszámolnak a kriptában történt temetésekről. Az itt eltemetettek között szerepel néhány közművész, sőt jelentős személy, akinek sírját, ill. temetési helyét kultúrtörténeti szempontból is érdemes megemlíteni. 1752. szeptember 13-án Pauer János Györgyöt, a pesti Belvárosi templom tervezőjét és a szervita templom építőmesterét „az általa adományozott oltár alá temették”. Táblák és feliratok hiányában az említett oltár alatti sírok egyike sem azonosítható. De arra vonatkozó feljegyzés sincs, hogy később exhumálták vagy elszállították volna. 1801. szeptember 25-én ugyanitt temették el Pray György SJ kanonok-irodalomtörténészét. A Diarium Conventus szövegétől tájékoztatása mellett (18. ábra) a temetésről bővebbet Lischerong, Pray életrajza közöl. Sírkövének Szerdahelyi-féle szövege: „Historium Hungariae lacrimamentum cernis: In urna iacet, Historici Gloria prima chori...” Mivel ezzel egyidőben történt temetésekről, amelyeket a ma is megközelíthető kriptatérben végeztek, van adatunk, nem valószínű, hogy éppen Pray sírja semmisült volna meg. A jelenlegi kriptában azonban semmilyen rávonatkozó utalás (tábla, felirat, főpapi jelvények stb.) nincs, így szinte biztos, hogy a hajó alatti „rendi” kriptában helyezték örök nyugalomra. Ugyan-ezek a megállapítások, ill. feltételezések érvényesek Pálma Károly tanár, SJ nagyváradai püspök temetésére, ill. sírjára vonatkozóan is (1787. február 7.).

A kriptában végzett legizgalmasabb temetés az 1848-as szabadságharc idejére esik. A Bécsből Pestre küldött császári biztos, gróf Lamberg, 1848. szeptember 28-án a nép haragjának áldozata lett. Holttestét — a Diarium Conventus leírása szerint (25. ábra) — a helyszínen elrejtették, majd éjjel, sekéren csempészték be a szerviták közeli kolostorába, ahol a következő napon végtisztességben részesítették. Lamberg sírja a jelenlegi kriptában szintén nem került elő. Pedig a jelek szerint ekkor csak ez a krypta működött. Valószínű azonban, hogy a császárbárát szerviták — épp a nép további haragjától való félelmükben — a temetést a régi, használaton kívüli kriptában végezték el. Ide már csak a papok járhattak le a templomhajóból induló lépcsőn keresztül. Erre utal az a mondat, hogy a temetés a legnagyobb csendben, minden ünnepélyességtől mentesen történt, s azon csak a temetést végző papok, a bíró és egy orvos vettek részt.

\*



25. A Diarium Conventus 1848. szeptember 28—30-i bejegyzése: gróf Lamberg császári biztos halála és temetése

Az itt leírtak részben adatok, részben feltételezések. Ami a kutatás szakirodalmi részét illeti, az előkerült eredeti kéziratok anyag alapján lezártak tekinthető. Nem közömbös azonban, hogy ennek az izgalmas, építéstörténeti és várostörténeti szempontból egyaránt olyan jelentős épületnek a további sorsa nem egyértelműen megoldott. A bérház kiürítése után, ill. a bontás folyamán a kriptát többször feltörték, feldúlták, s az amúgy sem sok feliratos vagy kormeghatározó részletet úgyiszólván megsemmisítették. A további pusztítás megakadályozására az illetékes egyházi vezető a krypta egész terét elfalaztatta. Azóta itt a kutatás szünetel. De nem jobb a helyzet az épület többi részén sem. A szomszédos építkezés alapozási munkái során az épület állaga bizonytalanná vált. Ezért a padlástérben állandó jelleggel méréseket végeznek az épület geodéziai tényezőinek megfigyelésére. A helyszíni kutatást — különösen most, az építkezés idején — föltétlenül tovább kellene folytatni, hogy az építéstörténetben még tisztázatlan pontok a helyszíni vizsgálat eredményeképpen végleges és megnyugtató megoldást kapjanak. Mindenekelőtt a Petőfi S. utcai bazársor elbontása hozzáférhetővé tenné a hajó alatti kriptát, ill. annak szellőzőjét, ahonnan a kutatást tovább lehetne folytatni.

Guzsik Tamás

## FELHASZNÁLT IRODALOM

(Időrendben)

1. Diarium P. Emerici M. Superioris Pestiensis (Diar. I. 1689—1723) latin, kézirat, 17×23 cm.
2. Liber Diarii 1723 (Diar. II. 1723—1739) latin, kézirat, 17×23 cm.
3. Secretarius Venerabilis Ressorientiae ad Sanctam Annam Pestini in Hungaria inchoatus ab Anno 1725 (Lib. Secr. 1725—1765) latin, kézirat, 17×23 cm.
4. Diarium Conventus ad S. Annam Pestini O.S.B.M.V. (Diar. III. 1739—1759) latin, kézirat, 22×34 cm.
5. Basilus Mra Hölzl: Urbarium V. Conventus O.S.B.M. V. (Urb. I. 1756) latin, kézirat, 24×37 cm.
6. Diarium Conventus... (Diar. IV. 1759—1779) helye ismeretlen, feltehetőleg megsemmisült.
7. Liber Rerum Memorabilium V. Conventus Pestiensis S. Ordinis Servorum B.M.V., anno 1766 inchoatus (Diar. IV. A. 1766) latin, kézirat, 24×37 cm.
8. Diarium V. Conventus S. Annam (Diar. V. 1779—1828) latin, kézirat, 24×37 cm.
9. Diarium Conventus Pestiensis O.S.B.M.V. (Diar. VI. 1829—1845) latin, kézirat, 24×37 cm.
10. Diarium Conventus Pestiensis O.S.B.M.V. (Diar. VII. 1845—?) latin, kézirat, 24×37 cm, erősen sérült.
11. Faustinus Mra Albrecht: Servitenkloster Pesth und Erlau Bécs, 1852.
12. Rendi irattár 1869—1876 (H.D. I; 63—117) hiányos.
13. Römer Flóris: A régi Pest (Pest, 1873) nyomtatott.
14. Franz Salesio Mra Brichta: Historia neoconstruccionis Conventus Buda-Pestiensis, 1844. latin, kézirat, 21×34 cm, 22 oldal; 2 pld. készült.
15. Franz Salesio Mra Brichta: Emléklapok a Budapesti Servita Konvent 200 éves fennállásának örömmünepére (Bp. 1889) nyomtatott.
16. Dr. Lechner Jenő: A régi Pest és Buda (Bp. 1922).
17. Jajczay János: A megszentelt Pest-Buda (Bp. 1930).
18. Schoen Arnold: A budapesti Központi Városháza (Bp. 1930).
19. Rokken Ferenc: A szerviták belvárosi telkei (Historia V. 1932).
20. Ambrosius Mra Dangel: Historia Conventus et Ecclesiae ad S. Annam Budapestini O.S.B.M.V. (Historia Domus 1689—1900 I—II.) latin, gépelt, munkapéldány.
21. Ambrosius Mra Dangel: Urbarium Conventus... (Urb. II. 1933.) kézirat, latin és magyar nyelvű, rendszertelen, 24×37 cm.



22. Török Pál: Pest-Buda 1850-ben (Statisztikai közlemények, 1936).
23. Pásztor Mihály: Buda és Pest a török uralom után (Bp. 1936).
24. Trencsényi Waldapfel Imre: A régi Pest-Buda (Bp. 1937).
25. Rados Jenő: Magyar oltárok (Bp. 1938. 67—68. o.).
26. Ángyán Mra Fülöp: Máriaremete rövid története (Bp. 1942).
27. Wimmer Mra Anzelm: Benizi Szent Fülöp és kora (Bp. 1943).
28. Gerő László: A Szervita tér („Budapest” III. 1947. 60—67. o.).
29. 101 kép a régi Pest-Budáról (Bp. 1959).
30. Borsos-Sódor-Zádor: Budapest (Bp. 1960).
31. Preischlich Gábor: Budapest városépítésének története (Bp. 1960).
32. Zakariás G. Sándor: Budapest (Bp. 1961).
33. Grasztói Pál: Pest-budai városképek (Bp. 1969).

## J E G Y Z E T E K

1 A pesti templom berendezése során 1740-ben az első oltárterveket elvetették, helyette Bécsből, az anyakolostor mintájára rendeltek oltárokat (Rados: Magyar oltárok, Bp. 1938. 67—68. o.). A terv módosítása Krázer Mra Benedek prior bécsi látogatásának következménye (Diar. Conv. III. 1740. május 10—26).

2 Összehasonlítás alapja S. Rosenstingl: Conv. S. Annam Pestini, 1756 (Rómer: A régi Pest, Pest, 1873. 99. o.), ill. D. Herz: Conv. S. Ioannis Evangelistae Agriae (Gerő: Eger, Bp. 1954. 36. o.) c. rajzok. A bizonyítás az egri ház iratanyagának ismerete nélkül nem lehetséges, bár a helyszíni kutatás az eddigiekben igazolta feltételezésemet.

3 Prot. Szemle XXXVI. évf. 213. o.

4 Schoen Arnold: A budapesti Központi Városháza, Bp. 1930.

5 A fejezet címe: Territorium ac Aedificatione Monasterii et Ecclesiae exhibit (177. o.).

6 A szerző csak rövid ideig (1812) élt a pesti házban, további ténykedéséről feljegyzést nem találtam.

7 A mű a Historia Domus részeként írt jelentés, a káptalan 1884-es ülésére készült. Nyomatásban nem jelent meg.

8 I. kötet: ház- és rendtörténet, II. kötet: életrajzok, irattár feldolgozás. Gépelt munkapéldánya ismert, feltehetőleg befejezetlen.

9 A Diarium Conventus kötetei a bérház lebontás előtti kiírások kerületék elő, jelenleg a Fővárosi Levéltárban.

10 Pásztor: Pest és Buda a török uralom után, Bp. 1936. 5—6. o.

11 Jajczay: a megszentelt Pest-Buda, Bp. 1930.

12 Dangel: Historia Conventus I. 4. o.

13 Német nyelvű eredetije (a pesti kamarai hivatal másolata a rend számára) H. D. I. 2. Hölzl: Urbarium ... 179. oldalán ennek hiteles másolatát közli. Latin fordításban Dangel: H. C. II. 43. o. idézett magyar fordítása Brichtha: Emléklapok ... 4. o.

14 Hölzl: Urbarium Conventus 185. o.

15 Rómer: i. m. 91. o.

16 Diarium P. Emerici (Diar. I.) 1689. július 2.

17 A Hölbling 1715-ös vázlatán szereplő Szervita utca — a Városház utca elődje — a mai utcával párhuzamosan, tőle 5—6 méterrel nyugatra húzódtott. Az úttengely eltolódását a mecset kerítésének elbontása tette lehetővé.

18 84. o.

19 Pásztor: i. m. 68. o.

20 Dangel: H. C. I. 6. o.

21 Szabó Erzsébet: A ferencrendiek pesti XVII. századi temploma (Műemlékvédelem, 1969. I. 13. o.)

22 Hölzl: Urbarium ... 187. o. fordítás Rómer: i. m. 179. o.

23 Dangel rajza alapján a Városház u. 16. sz. ház. Az 1842 körül készült, az Invalidus palotát ábrázoló Kuwasseg-Hürlimann aquatinta bal oldalán egyemeletes, XIX. századi formájában látható (Granasztói: Pest-budai városképek, Bp. 1969.).

24 Schoen: i. m. 12. o.

25 Belvárosi telekkönyv, 1733. Idézi Rokken Ferenc: A szerviták belvárosi telkei (Historia V. 1932. 1—4. o.).

26 A „Sziget” elnevezés egykorú, a rendi évkönyvekben szerepel, megkülönböztetésül az úton túli „Nagy” telektől.

27 Dangel: H. C. I. 7. o. A felmérést Venerius Ceresola végezte.

28 Hölzl: Urbarium ... 263—313. o. A fejezet címe: Vineas complectitur.

29 Az adományok tételei felsorolása a Rationes Generales-ben szerepelt, idézi Dangel: H. C. I. 5. o.

30 Schoen: i. m. 14. o. Azonos azzal a temetővel, melyet 1870-ben a csatorna építéskor a Sütő utca környékén találtak, s azóta többször földültak.

31 Rómer: i. m. 190—191. o. Az 1869—74-es építkezés szemtanúja.

32 Diar. I. 1711. május 31-től. Magyar fordítás Brichtha: Emléklapok ... 6—12. o.

33 Schoen: i. m. 14. o.

34 Diar. I. 1716. július 22.

35 Mappa Geographica über Grosse Insul Csepeliense, 1728. Közli Preischlich: Budapest ... 101. o.

36 A feltehetőleg megsemmisült könyv néhány adatát Dangel idézi (H. C. I. 17. o.).

37 Suppl. Diar. 13. o. A Bécsben levő kézirat adatait Laurentius Mra Ortner gyűjtötte össze (1932-ig).

38 1805. november 6-án Hild János és Rochus Mra Lang prior tárgyalást folytattak az új refektórium felépítéséről. A tárgyalást megvalósítás nem követte (Diar. V.).

39 H. D. I. 17. 29×47 cm, pausz. Gorove István és Hiesz Mra Bonifác aláírásával.

40 Dümmerth Ödön kutatása szerint Budapest legrégebbi hangja.

41 Használton kívül, a templom oratoriumában. Valamennyi sérült, felmérve nincsenek.

42 H. D. I. 7.

43 Schoen Arnold kutatása alapján.

44 Hölzl: Urbarium ... 204. o.

45 A templom előtti háromszögletű teret V. Cerecola 1688-as telekfelmérése értelmében a város foglalta le olyan feltétellel, hogy tér maradjon, tehát beépíteni nem szabad.

46 Hölzl: Urbarium ... 199. o. Az alapkö teljes szövege: Sub protectione sanctae Annae piae Matris Dei parae Virginis lapis iste positus fuit a partibus servitis infausto fortunatoque Ingressus superioratus patris Ladislai Zemy Pestiensis Anno, qVo CaroLVs BeLgraDUM obtInebIt 27 Aprilis Reliquiae SSrum appositae sunt S. Clementis M. S. Clementini M. S. Sabbae M. S. Honoratae M. S. Mauri M. ac Cera Papalis S. Innocentii.

Astantibus et attestantibus A. R. D. Ioann. Bapt. Wellenzon Parocho Liberae Regiae Civitatis Pestiensis, nec non Amplissimo eiusdem Civitatis Senatu. Perill. D. Ioanne Lenner Iudice primario. Nobilib (?) ac Consultiss. mis D. D. Ioanne Beato Neander Senatore et Civitatis Capitaneo. D. Ioann Anton Mosel Senat. et Syndico. D. Francis Sauttermayster Senat. et Civitatis Camerario, nec non aequae D. D. Senatoribus D. Samuele Eysserich, D. Michael Lechner, D. Ioanne Biankovicz, D. Francisco Scopek, D. Zacharia Christiano Osterwalt, D. Ioanne Michael Wyshay, D. Thomae Csazoni. Item RR. Patribus de Familia Residentiae existentibus R. P. Anastasio Mra Elmer, et R. P. Iustino Mra Mosmayr et F. Vito Mra Nattermann. 47 Brichtha: Emléklapok ... (a Rat. Gen. alapján).

48 A három tervrajz sorsa ismeretlen. Feltehető, de nem bizonyítható, hogy a pesti első templomtervez Egerben valósult meg. Mérete és elrendezése ezt mutatja. Az erre vonatkozó kutatás folyamatban van.

49 A mai Nyugati Pályaudvar helyén, 1839-ig üzemelt.

50 A mai Petőfi S. u. 19. sz. kapu helyén a legutóbbi átalakításig (1869) működött. Egy korábbi (1830. k.) átalakítási tervlapon szerepel.

51 A Diar. III. 1750. szept. 29-i bejegyzése alapján.

52 Hölzl: Urbarium ... 209. o.

53 A ház csatornahálózata az Invalidus palota csatornájához csatlakozott. Diar. V. 1779. és Urbarium I. 209. o.

54 Külön bizonyítás nélkül belátható a két épület ilyen kölcsönhatása, hiszen Hölbling, a templom tervezője maga is dolgozott a palotán.

55 Rómer: i. m. XIV. ábra.

56 A térrel kapcsolatos vita- és iratanyag ismertetése az építéstörténet szempontjából nem szükséges. Részletesen tárgyalja Hölzl: Urbarium ... 210—235. o. (De Spatio et Columna ...) és Dangel: H. C. I. 122—171. o.

57 Diar. V. 1784. december 2.

58 Diar. III. 1748. április 24.

59 Rados Jenő és Schoen Arnold a képet is Hösendorffernek tulajdonítják.

60 Téves az a nézet, hogy az oltárt Pauer készítette (Zakariás: Budapest, 113. o.).

61 Aláírás nincs, okmányokkal nem bizonyítható. Az egri kolostor két, azonos témájú és megoldású Kracker képe alapján elképzelhető.

62 A templom első orgonája 1770—71-ből, Joseph Janicsek építette. (Liber rerum memorabilium ... — Diar. IV. A. —)

63 A belső kialakítás adatai: Hölzl: Urbarium ... 205—208. o., Diar. III. 1740—1748., Dangel: H. C. I. 89—110. o.

64 Diar. III. 1751. augusztus 10.



- 65 Rómer: i. m. 98. o. XIV. ábra.  
 66 H. D. I. 17. Saját kutatás, a bérház pincéjében került elő.  
 67 Saját kutatás: a lépcső 1730–1776-ig működött. Ezután a kriptá átalakítása miatt funkciója megszűnt, törmelékkel feltöltődött.  
 68 Az 1871–74-es átalakítási terv pincealaprajza jelöli a régi, megmaradó részeket. A déli szárny alatti helyiséget „Öregpince” néven már meglevőnek jelöli.  
 69 Diescher József 1871-ben készült rajza alapján. A homlokzati rajz egy meg nem valósult alternatívát mutat, az új, háromemeletes kolostor mellett a templom eredeti, barokk kori tömegében, csupán homlokzatilag díszítve jelentkeznek. Az összehasonlítás alapja Hofhauer rézkarca 1827-ből. (Granasztói: Pest-budai városképek, Bp. 1969.)  
 70 Brichta: Emléklapok... 19–23. o.  
 71 Waczpauer Mrs Lénárt 1750–64-ig, Basilius Mrs Hölzl 1754–62-ig élt a pesti házban.  
 72 Diar. V. Az említett korszakkal sem Ortner, sem Dangel nem foglalkozik.  
 73 Szaiz Mrs Leo (1746–1792) egri szervita, 1779–88 között gyakran járt a pesti házban.  
 74 Brichta: Emléklapok... 29. o.  
 75 A szerviták épületét a piaristák, azokat pedig a Városháza foglalta volna el.  
 76 Adatok a Diar. V. (1804–1810) alapján.  
 77 Pásztor: i. m. 70–71. o.  
 78 Alaprajz, metszet és homlokzat, keletezés és aláírás nélküli.  
 79 A terv minden lapja szignált, de keletezés nélküli. Az 1844-es dátum későbbi jegyzőkönyvek alapján rögzíthető. A terv részei: helyszínrajz (28×41 cm), alaprajzok: pince, fsz. I. II. III. emelet (kb. 1 : 100), homlokzat (kb. 1 : 75), 41×57 cm méretű lapok, méretezés öl-ben. A dokumentáció a lebontott bérház pincéjében került elő.  
 80 Megoldása azonos az 1871–74-ben megvalósult bérház hasznoló részleteivel.  
 81 H. D. I. 63. Saját kutatás.  
 82 Adásvételi szerződés, H. D. I. 74.  
 83 Pl. Józsefvárosi Szlovák evangélikus templom.  
 84 H. D. I. 78.  
 85 A fölülvizsgálat teljes (kb. 1 : 100-as léptékű) tervrajza a hozzá tartozó jegyzőkönyvvel együtt (H. D. I. 118.) a helyszínen előkerült.  
 86 A mű mindkét kronogramma szövegét közli.  
 87 A pincésinten végzett helyszíni vizsgálat bizonyítja.  
 88 Istók János műve (1930).  
 89 Hodina István 1873-ban készült, zsúfolt és stílustalan festése fényképekről ismert. Mai festés 1936-ból, 1947-ben javítva.  
 90 A belső kialakításra vonatkozó néhány – inkább kronológiai – adat Zakariás: Budapest c. munkájában tévesen szerepel.  
 91 Részletes ismertetése Ángyán Mrs Fülöp: Máriaremete... c. könyvében.  
 92 Talán a XVIII. századi Hosszú utca nevű gyalogút jelenkori továbbélése.  
 93 H. C. I. 87–88. o. De extructione cryptae. 1729–30.  
 94 A leírás a Diar. II. egykorú bejegyzésére hivatkozik, azt szó szerint közli.  
 95 Diar. II. 1734. november 2.  
 96 Diar. III. 1740. december 17.  
 97 Diar. III. 1741. november 2.  
 98 Diar. V. 1795. november 2.  
 99 Ez a – Dangel által is említett – lépcső azonos a feltárás során megtalált, a 18-as fülke mögötti carnarumból induló feljárattal.  
 100 A helyszíni falkutatás szerint az áttört fal elhelyezkedése esetleges, az altéplom dongájába nincs bekötvé, s a faláttörések helyzete is az utólagos beépítésről tanúskodik.  
 101 Elképzelhető, sőt a részletformák alapján valószínű, hogy ezek a végfali ablakok nem utólagosak, hanem a kriptával egykorúak.  
 102 Diar. III. 1752. szeptember 13. (Dangel is idézi).  
 103 Ennek helyét az 1875-ös Fölülvizsgálati terv jelöli, elfalazott helye látható.  
 104 A feltárással kimutatható legkésőbbi temetés dátuma 1854.

## LA STORIA DI COSTRUZIONE DELLA CHIESA E DEL MONASTERO DI BUDAPEST DELL'ORDINE DEI SERVITI

Lo stabilirsi dell'ordine dei serviti in Ungheria fu un fattore importante della rinascita in seguito alla liberazione dai turchi nel 1686. L'ordine fondò due monasteri nel 1688–89, uno ad Eger e un'altro a Pest. La prima chiesa, in tutte le due città venne costruita con la trasformazione di una moschea semiruinata. La „Moschea bella” di Pest, situata all'angolo nord-occidentale dell'odierno Municipio Centrale, era la chiesa dell'ordine fino al 1732. Le prime edificazioni si sono limitate esclusivamente a ricostruzione ed a costruzione di edifici intermitenti (sacrestia, campanile). L'edificazione del Palazzo Invalidus, cioè il regolamento d'arrea connesso creò la possibilità per le costruzioni più vaste. In base ai disegni di János Hölbling, fra 1717–1722 veniva costruito il monastero ad un piano. Per la chiesa nacquero diversi piani, finché alla fine fu realizzato il terzo piano di Hölbling, negli anni 1755–32. Il primo, più modesto piano di chiesa fu realizzato probabilmente ad Eger. Il periodo di prosperità per la casa erano gli anni 1738–1810, quando era stata sede della provincia indipendente ungherese. Si deve a questo periodo la formazione dell'interno fastoso, nonché l'ampliamento ripetuto del monastero.

Dopo il diluvio del 1838, e la distruzione della guerra d'indipendenza nel 1848, si presentò sempre di più la necessità della trasformazione e del rinnovamento totale dell'edificio. Il che venne realizzato in connessione con la costruzione della posta negli anni 1869–72. Negli anni 1871–74 veniva costruito il monastero a tre piano ed il palazzo d'abitazione, poi veniva trasformato in stile eclettico anche la facciata della chiesa. La trasformazione non toccò l'interno della chiesa. Durante l'ultima guerra mondiale subiva danni la parte settentrionale del monastero, e da allora l'hanno già demolito insieme al palazzo d'abitazione. Secondo i piani, sul terreno di questi, sarà ampliato l'edificio postale.

La cripta, in parte murata, serviva da fondo di numerose leggende e credenze false. Le ricerche degli anni passati schiarirono in linee massime la storia di costruzione della cripta, accertando che una seconda cripta sotto la nave della chiesa esisteva solo nelle tradizioni dell'ordine. La demolizione, cioè la costruzione in corso, potranno dare risposta ancora ad altre domande riguardanti la storia d'architettura.

Tamás Guzsik



A Pesten építendő új Országháza problémája a maga korában nemcsak építészeti, hanem elsősorban politikai kérdés volt. A magyar társadalmi fejlődés közismert sajátosságaiból következik, hogy az országgyűlésnek Pozsonyból Pestre hozatala, Pesten való tartása nemzeti-függetlenségi kérdéssé vált, s ennek a Pesten építendő Országháza, illetve Országház-terv építészeti kifejezése, szimbóluma lett. Az ilyen jellegű épületek a dolog természeténél fogva is mindig rendelkeznek bizonyos jelképi tartalommal; ennek a jelképiségnek a foka, erőssége azonban igen változó, s mindig a konkrét történeti helyzettel függ. Az akkori Európában, 1830–40 körül alighanem a magyar Országháza kérdése volt a legerősebben összekapcsolódva a nemzeti függetlenség gondolatával. Az egyenletesebb fejlődésű nyugat-európai országokban, például Angliában és Hollandiában, ahol a nemzeti függetlenség nem elintézetlen, megoldatlan kérdés, hanem évszázadok óta meglevő, soha kétségessé nem váló állapot, megszokott és természetes realitás volt, bizonyára senkinek sem jutott eszébe a parlament fennállásának és működésének tényét erős és közvetlen összefüggésben látni az ország nemzeti függetlenségével, s azt az épületet, melyben a parlament működik, az önálló nemzeti lét, a nemzet szimbólumának tekinteni. Az angol parlament épülete, ha kapott is valamilyen szimbolikus jelentőséget, azt felépülése után kapta, mint egy évszázadok óta meglevő realitás kifejezése; a magyar Országháza viszont már felépülése előtt, tervezett, elképzelt formájában is hordozta a nemzeti önállóságot szimbolizáló jelentést; s mivel nem egy természetes, magától értetődő realitást, hanem egy várt, vágyott, megvalósítandó állapotot jelképezett, a hozzá kapcsolódó érzelmek sokkal erősebbek voltak. Érdekes összehasonlítani ugyanebből a szempontból Magyarországot a német államokkal is, ahol a társadalmi-politikai fejlődés Nyugat-Európától szintén elmaradva, de más sajátosságokkal folyt. Itt a rendi országgyűlések a XIX. század elején már évszázadok óta nem vagy csak igen csökevényes formában működtek a fejedelmi, nagyhercegi abszolutizmusok árnyékában. A napóleoni háborúk utáni európai rendezés során előírták a német államok számára a rendi gyűlések „feltámasztását”, rendszeres megtartását. Ezt azonban a német államok legtöbbje csak nagyon vonakodva teljesítette: a kívülről jött döntésben ők éppen nemzeti függetlenségük sérelmét láthatták. Nagyon jellemző, hogy ennek — negatív értelemben vett — építészeti kifejezése is van: 1820-ban Karlsruhéban a badeni nagyhercegség parlamentje számára Weinbrenner állami megbízásból „Ständehaus”-t tervez, mely külsőleg semmiben sem különbözik egy ottani átlagos nagypolgári háztól, nem főútvonalon áll, s megjelenésében semmi reprezentatív szándékot nem mutat. Mintha a tervező és a megbízó azt akarták volna kifejezni: „ez nem fontos”. Ugyanakkor a szintén Weinbrenner-tervezte karlsruhei városi tanács-háza sokkal monumentálisabb, díszítése és kivitele jóval több gondosságot mutat, s a reprezentatív szándék elhelyezésében is megnyilvánul: a szabályosan rendezett város főútvonalának tengelyére fűzött főtér egyik oldalán áll, vele szemben pedig a templom és a gimnázium épülete; azaz a városi tanács-háza építészeti minden szem-

pontból „többet érdemel”, mint a legfelső állami tanácskozó testület ülés-helye, az országháza.[1]

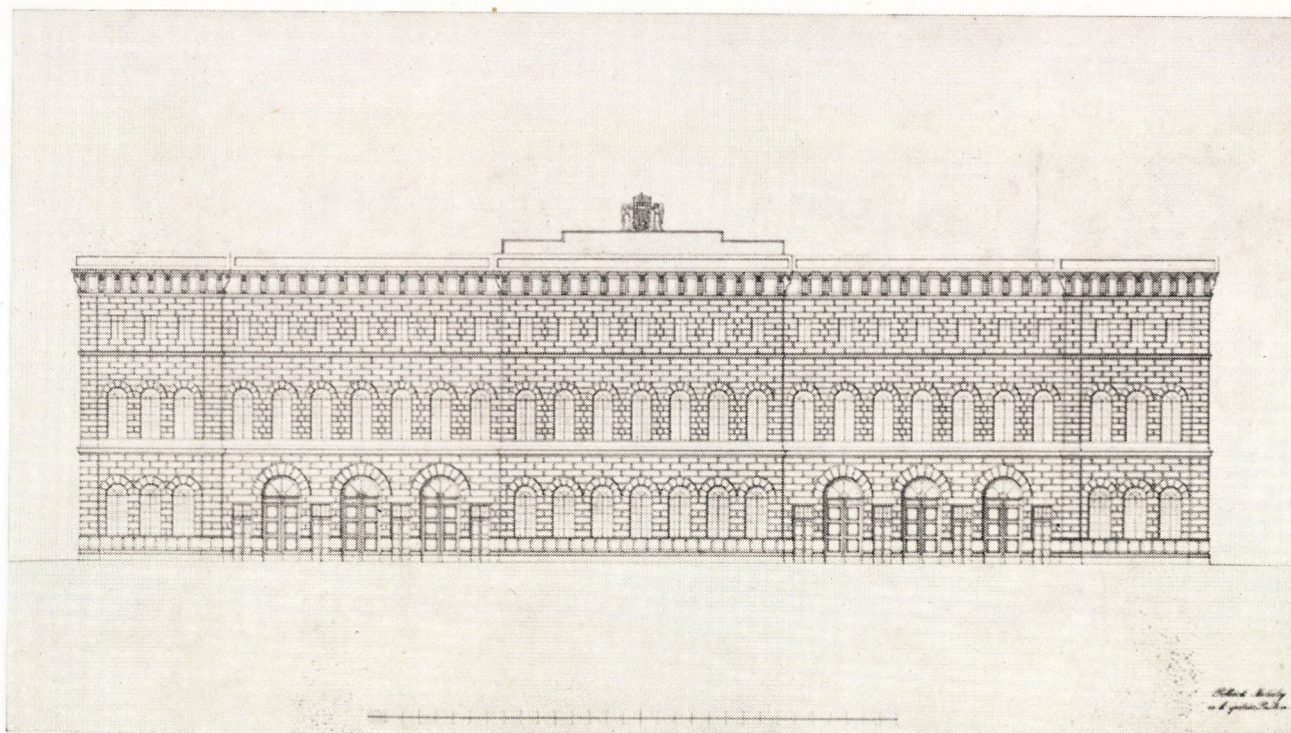
Mindezt az igen különböző történeti helyzetek illusztrálására mondtuk el, utóbbi példánk pedig annak kidomborítására is alkalmas, hogy Magyarországon mennyire más volt a helyzet, mennyire fontos volt az Országháza építése. Ennek története a XIX. század magyar építészettörténetének egyik legérdekesebb, szinte az egész századon végigvonuló kérdése, s érdemes lenne egyszer ezt a témát a század első harmadában felvetődő gondolatától a század végére megvalósult épületig részleteiben is végigkövetni. A fentiekben elmondottak alapján biztosra vesszük, hogy egy ilyen tanulmány során nemcsak szűken vett építészettörténeti kérdések merülnek fel, hanem a korszak egész történetére, politikai-társadalmi helyzetére s benne az építészet helyzetére jellemző kép, a korszak „hosszmetszete” rajzolódna ki. Ennek azonban — az alapos részlettanulmányok hiánya miatt — még nem jött el az ideje. Ami eddig ebben a kérdésben megjelent, az vagy vázlatos áttekintés (a magyar művészettörténet összefoglaló művei), [2] vagy ötletekben és szempontokban gazdag, de gyakran elfogult, adatait sokszor önkényesen kezelő részlettanulmány (Vámos Ferenc írásai); [3] vagy a fennálló épület monografikus igényű feldolgozása, mely az előzményekkel csak a legszükségesebb mértékben foglalkozik (Zámborszky Ilona disszertációja); [4] vagy más témák monografikus feldolgozásának ide vonatkozó részei (Zádor Anna Pollack-monográfiája). [5] Mindezekből csak mozaikok adódnak, melyekből a folyamatos kép még nem rajzolható meg. Jelen dolgozatunk a hiányzó részlettanulmányok egyikeként íródott: az 1844-ben elhatározott nemzetközi pályázati történeteket kívánjuk ismertetni, ezen belül pedig Pollack Mihály eddig ismeretlen (pontosabban csak írott források említései alapján ismert) Országház-tervét.

A szakirodalomban eddig is ismert tény volt, hogy a Pesten építendő új Országház ügye nem a nemzetközi pályázat kiírásával kezdődött. Az alapgondolat az 1830-as országgyűlésen vetődött fel, a pályázatot pedig az 1843/44-es országgyűlés határozta el. A közbeeső időben az ügy látszólag semmit sem haladt, noha az országgyűlés 1832/36-ban már konkrétabb formában s 1839/40-ben ismételtelen sürgette a kérdés napirendre tűzését. Ennek az időszaknak a történetéből aránylag többet ismerünk Zádor Anna monográfiájának ide vonatkozó része és Vámos Ferenc tanulmánya alapján. Zádor Anna adatai azonban csak Pollack Mihály szerepére vonatkoznak, Vámos Ferenc adatai pedig hézagosak s részben tévesek is. A Pollack-monográfia szerzője levéltári iratanyag alapján közli, hogy a mester tervet készített az Országházhoz; az ő adatait a most előkerült tervek ismertetésével tudjuk kiegészíteni. A Pollack-tervek keletkezési körülményeinek feldolgozása során kirajzolódó kép alapján Vámos Ferenc adatai is kiegészítésre, néhol pedig kiigazításra szorulnak. [6]

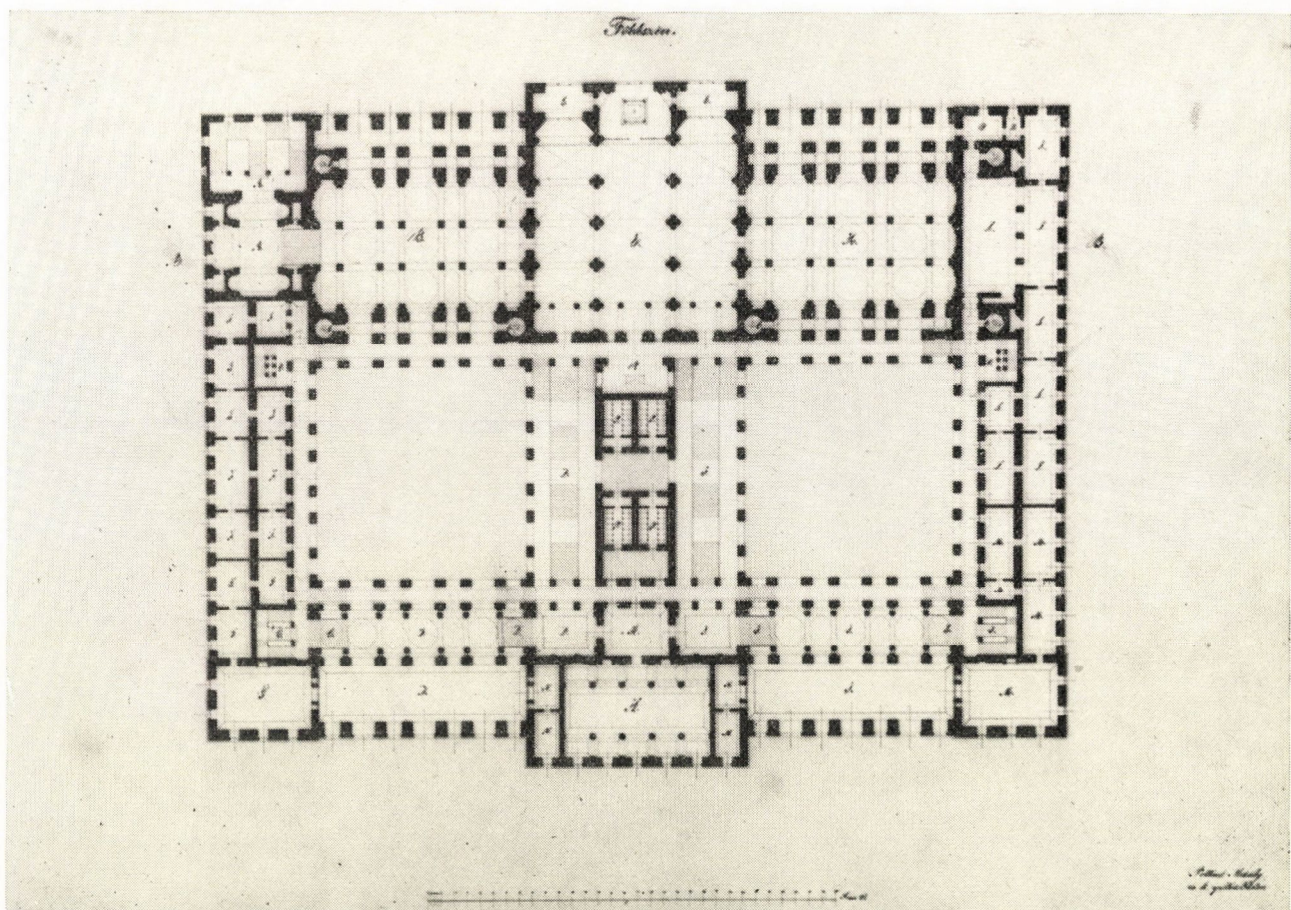
\*

A négy lapból álló tervsorozat, melyet Pollack készített az Országházhoz, az Országos Levéltárban a regnico-



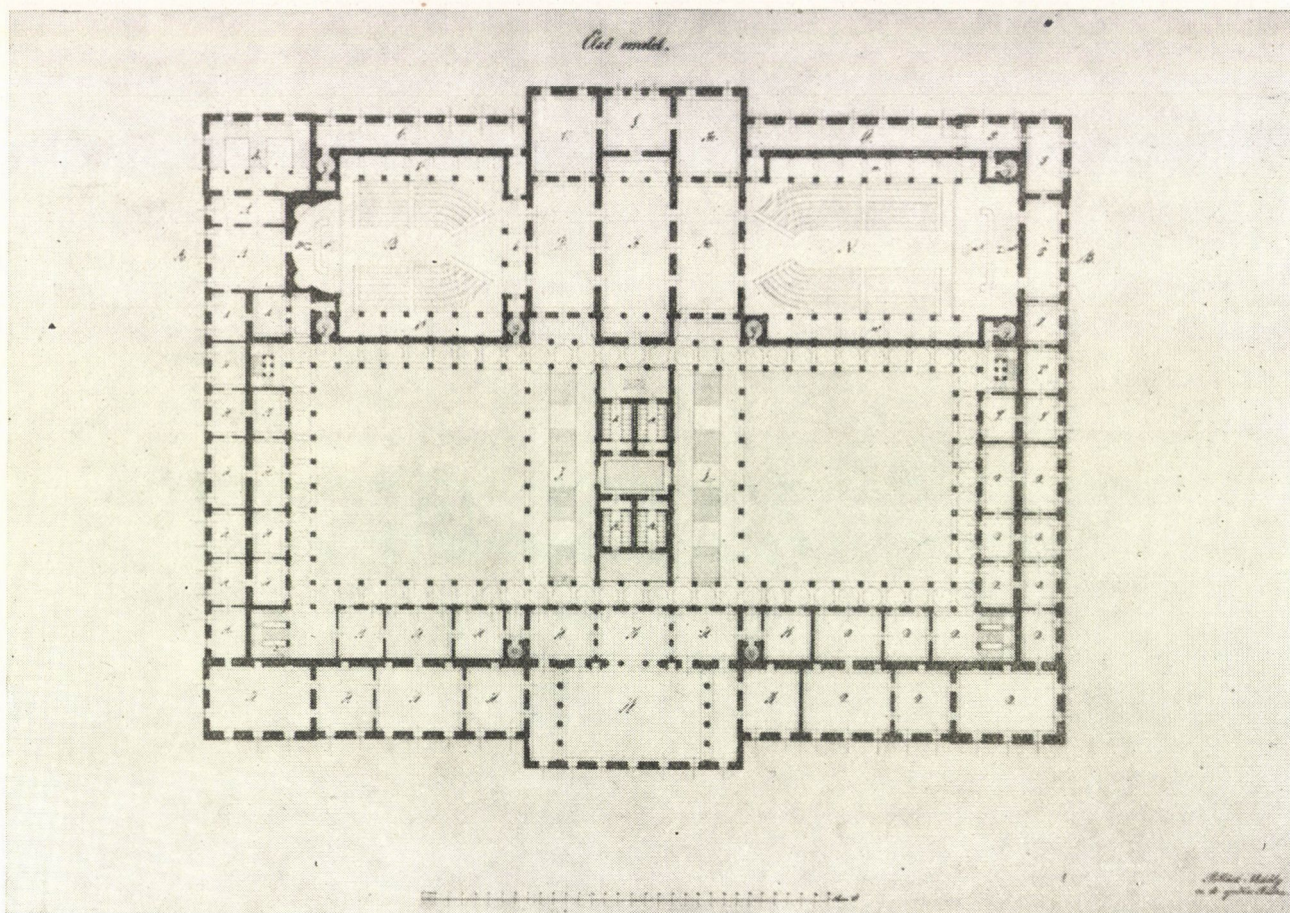


1. Pollack Mihály terve az Országházhoz (Országos Levéltár, T. 18. 30.) Homlokzat



## 2. Földszinti alaprajz





3. I. emeleti alaprajz

laris levéltárak anyagából került elő nemrég[7] (1—4. kép). A négy tervlap mellett 3 lap irat is található, az összesen tehát 7 folióból álló anyag a levéltári számozás sorrendjében a következőkből áll:

- fol. 1. „Az első emelet leírása.” — Dátum és aláírás nélküli jelmagyarázat az I. emeleti alaprajzon található betűjelzésekhez (Teljes szövegét lásd Függelék, 23. sz.)
- fol. 2. „Észrevételek a magyarországban feldíltandó ország ház építéséhez megkívántató pénz összegek iránt...” — Pollack Mihály aláírásával, kelt 1843. július 28-án (Függ. 26.).
- fol. 3. „A földszinti helyzet leírása.” — Dátum és aláírás nélküli jelmagyarázat a földszinti alaprajzon található betűjelzésekhez (Függ. 22.).
- fol. 4. „Első emelet” (alaprajz, 3. kép).
- fol. 5. „A. B. betűk szerinti szelete” (metszet, 4. kép).
- fol. 6. (felirat nélkül): a főhomlokzat nézete (1. kép).
- fol. 7. „Földszin” (alaprajz, 2. kép).

A hallatlanul gondos rajzú, finom kivitelű terveken dátum nem található; aláírásuk: „Pollack Mihály cs. kir. építész Pesten.” Az iratok (fol. 1—3.) szövege gondos, szinte rajzolt írás, s mind az iratokon, mind a terveken ugyanezzel az írással szerepel Pollack kézjegye is; a vezetőknév ékezetes formáját a magyar nyelvű átírás magyarázza.

A tervrajzokon azonnal szembetűnnek a szokatlan, Pollacknál másutt soha elő nem forduló formai jegyek. A kétemeletes homlokzat teljes felülete ugyanis rusztikáskváderes kiképzésű, s az alaprajzokon és a metszetben klasszicista formák mellett gotizáló-romantikus elemek is megjelennek: a tervezett épület földszintjén elhelyezkedő háromhajós kis csarnoktemplomot oszlopkötegek által hordott csúcsíves keresztboltozat fedi, oltára gotizá-

ló. Az alaprajzi elrendezés viszont a Nemzeti Múzeuméval rokon, s egészében az épület — főleg kikövetkeztethető belső kiképzését, díszítését, térhatását tekintve — a klasszicizmus levegőjét árasztja. Vajon mi indíthatta Pollackot arra, hogy a klasszicizmustól — ha nem is minden részletben — eltérjen; milyen elgondolások alapján, milyen mintaképek nyomán dolgozott; lehet-e szerepe a nála szokatlan stílusjegyek alkalmazásában a vele kapcsolatban levő fiatalabb építészeknek, Pollack Ágostonnak vagy Ybl Miklósnak? Az „Észrevételek”-ből (függ. 26.) tudjuk, hogy a terv az épület helyének kijelölése előtt készült, akkor, amikor a mesternek még semmi hivatalos program nem állott rendelkezésére, s ez még inkább erősíti annak valószínűségét, hogy külföldi példák tanulmányozására és felhasználására szükség volt. További kérdés: mikor keletkezett a terv, s hogyan viszonylik ahhoz a két beadványhoz, melyet Pollack 1839-ben és 1843-ban a nádorhoz intézett, s amelyekre Zádor Anna hivatkozik? Mindezen kérdések megválaszolásához az Országgháza ügyének történetét korábbi időktől kezdve kell áttekintenünk.[8]

#### AZ ORSZÁGHÁZ TERVEZÉSÉNEK ELŐZMÉNYEI, ELŐTÖRTÉNETE

A Pesten építendő új, állandó országgháza gondolata először az 1830-as országgyűlésen vetődött föl, Pest, Zemplén, Tolna, Heves, Ung és Torna vármegyék javaslatára.[9] 1832—36-ban Békés és Borsod megye sürgette az országgyűlésen a terv mielőbbi megvalósítását; ekkor azonban csak annyi történt, hogy a „tekintetes Karok és Rendek” felkérésére a nádor elvállalta az előzetes, tájékoztató jellegű tervek és költségvetés elkészíttetését és a következő országgyűlés elé való beterjesztését.[10] —



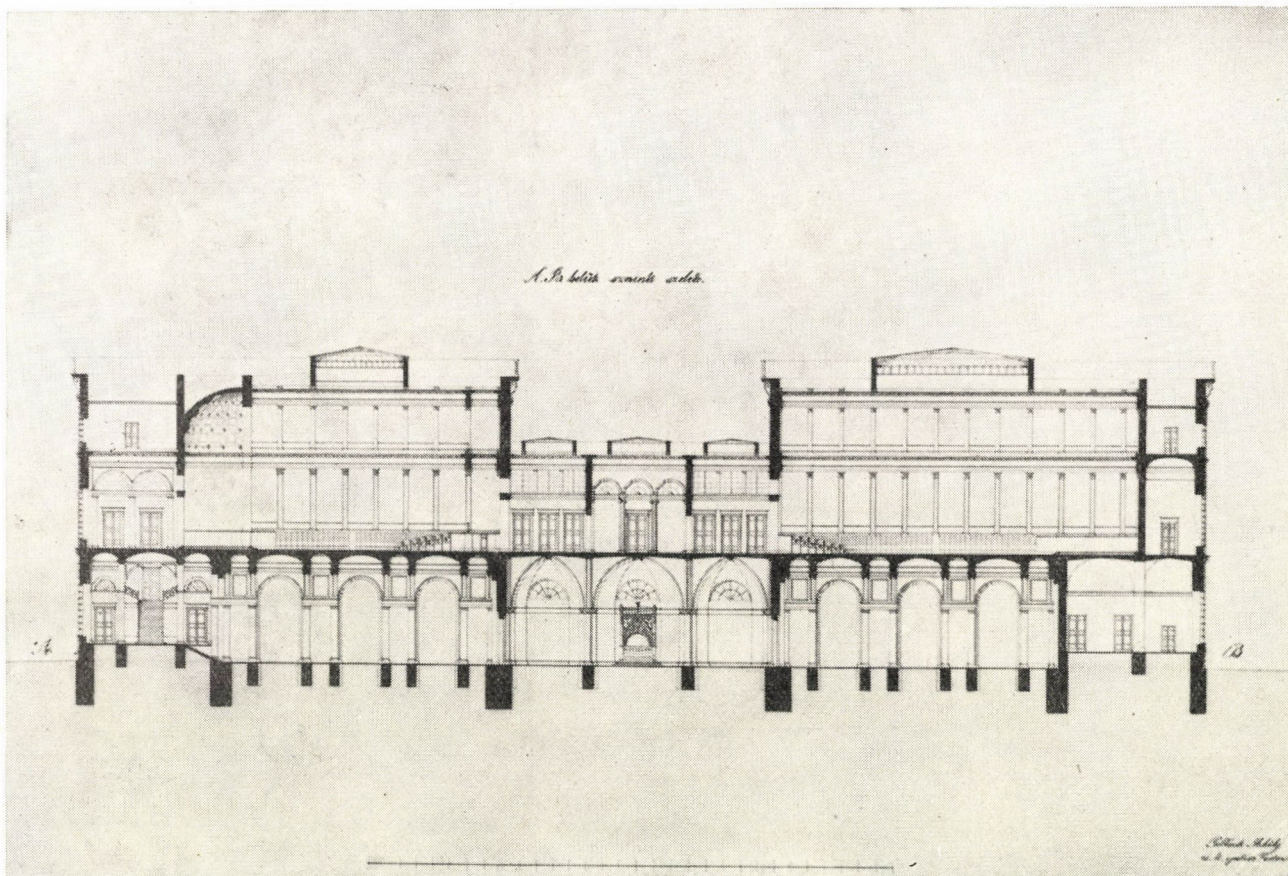
Valószínű, hogy ezeket az eseményeket az építőmesterek figyelemmel kísérték; Pollack esetében pedig annál inkább biztosra vehetjük ezt, mivel az országgyűlésen a Múzeumról és a Ludovikáról is igen gyakran szó volt.

A következő országgyűlésen az Országház ügye már konkrét formában került szóba. A rendek 1839. augusztus 22-i kelettel üzenetet intéztek a főrendekhez, „a Pesten építeni szándékozott ország háza tervének s az ehöz tartozó adatoknak elő terjesztése tárgyában”. Ebben, hivatkozva az előző országgyűlés határozataira, „... a karok és Rendek ... ő Császári Királyi fő Herczegségét szíves tisztelettel arra kéri: hogy e tárgyban tett intézkedéseiről, a tervek, kölcségi fel jegyzések, s egyéb adatok elő terjesztésével; az ország Rendek minél előbb értesíteni méltóztassék; ...”. A főrendek válasza szerint a nádor „... oly személyeket, kiknek ügyessége a czélban vett sikernek elérhetését reményl-tette, megbízni kegyeskedett; ezeknek tökéletes befejezése azomban Ő Cs. kir. fő Herczegségének közben jött súlyos betegsége s ennek következtetésében egészségének helyreállítása okáért történt utazásai miatt mind ez ideig némiképp hátráltatott legyen, mindazonáltal mihelyest a kérdéses tervek és adatok elkészülve és megszerzve lesznek, azokat Ő Cs. kir. fő Herczegsége az Országos Karoknak és Rendeknek kegyelmessen előterjeszteni fogja ...”. [11]

Ez a főrendi üzenet 1839. október 7-én kelt; az országgyűlés 1840. május 12-én történt berekesztéséig az Ország-háza ügyéről többé nem esett szó. Ebből a tényből s a rendek és főrendek fent idézett üzenetváltásából világosan kiderül, hogy — Vámos Ferenc állításával ellentétben — ekkor még szó sem volt a későbbiekben megvalósult nyilvános, nemzetközi, titkos pályázatkiírásról. Jól látható az is, hogy az ügyben a döntő szó az országgyűlésé s nem a nádoré volt; ő a rendek kérésére az intézkedést vállalta csupán, viszont a kérdés megoldásának

előrehaladását eddig — s mint látni fogjuk, később is — elsősorban a rendek, tehát az alsóház szorgalmazta.

Az idézett főrendi válasz-üzenetben feltűnő a nádornak azon kijelentése, hogy ő több építést is megbízott, ennek ugyanis a nádori levéltár anyagában semmi nyoma nincs. [12] A korszak magyarországi építészei közül Hild József, Zitterbarth Máttyás, esetleg néhány állami alkalmazásban levő építész, legelsősorban pedig Pollack Mihály jöhetett volna számításba; utóbbi azonban a Zádor Anna által idézett, 1839. december 22-én kelt beadványában az országgyűlésen történetekre hivatkozva kéri a megbízást, s egyetlen szóval sem említi, hogy már korábban is kapott volna felszólítást vázlat-terv és költségvetés elkészítésére. [13] Biztosnak tarthatjuk tehát, hogy ilyen felszólítás hivatalos formában sem Pollack, sem más építészek felé nem hangzott el, s a nádor válasza, melyet a főrendi üzenet közvetített, csupán az időnyerést szolgálta. Véleményünk szerint annak, hogy ilyen megbízás nem történt, a nádor betegsége és külföldi utazásai mellett sokkal fontosabb, nagyobb oka lehetett az, hogy az országgyűlés Pestre hozásának s a Pesten építendő állandó Országháznak a tervét sem Bécsben, sem a Helytartótanácsnál nem nézték jó szemmel, éppen a nemzeti függetlenség gondolat-körével kapcsolatos „akusztikája” miatt, s a nádor, amíg ezt az országgyűlés kifejezetten nem kívánta, nem akart ezzel a nem nyilvános, de hivatalos udvari ellenáramlattal szembeszállni. A nádor egész működésének ismeretében azonban elképzelhetőnek, sőt valószínűnek tartjuk, hogy Pollack beadványa nem saját kezdeményezéséből született, hanem a mester a nádortól szóbeli, diszkrét felszólítást kapott arra, hogy az országgyűlésen történt üzenetváltásra hivatkozva adjon be kérvényt a megbízás elnyeréséért; így a nádornak hivatalból foglalkoznia kellett az ügygel, anélkül, hogy személyes buzgalmat és önálló kezdeményezést tanúsított volna, s ezzel a pesti Országháza-terv ellenzőinek rosszsallását



4. Metszet



magára vonta volna. Maga a nádor bizonyára nem tartozott a terv ellenzői közé — ez egész addigi tevékenységének ellentmondana —, az udvar részéről viszont valószínűleg ellentétes szándékokkal kellett számolnia. Hangsúlyozzuk, hogy mindez feltevés, ez adja azonban az adatainkból kiugró ellentmondások legvalószínűbbnek látszó magyarázatát. Feltűnő az is, hogy József nádor, aki az építészeti és építés-politikai ügyekben nemcsak jártasságot, hanem működésének kezdetétől komoly aktivitást mutatott, az Országháza ügyében látszólag mennyire passzív magatartást tanúsított: az országgyűlés nyilvánossága előtt majdnem halogatta a kérdést, ugyanakkor azonban a Pollack beadványaira adott válaszaiban, mint látni fogjuk, többször is biztatta a mestert a tervek elkészítésére. Az 1839. december 22-i Pollack-beadványra feltűnően gyorsan, dec. 25-i kelettel válaszolt; úgy látszik tehát, fontos volt minél gyorsabban megtennie azt a lépést, amelynek megtételét már októberben mint megtörtént tény jelentette az országgyűlésnek. E válaszában a nádor egy előleges vázlattevő készítésével bízta meg a mestert, azzal, hogy e tervet mielőbb nyújtsa be.<sup>[14]</sup> A levél rövid, de tárgyilagos-baráti hangú, s egyáltalán nem érezhető belőle az, mintha a nádor — ahogy Vámos Ferenc állítja — „elejtette” volna Pollackot, vagy elodázta volna a döntést; csupán arról van szó, hogy a nádor nem dönthetett a végleges megbízásról anélkül, hogy az előzetes tervek az országgyűlés elé terjesztette volna.

Pollack 1840. március 23-án a múzeummal kapcsolatban hosszabb beadvánnyal fordult a nádorhoz. Ennek végén, hivatkozva az Országház ügyében kapott megbízásra, jelentette, hogy a kért vázlatot még nem tudta befejezni; ígérte, hogy hamarosan készen lesz. A szövegből az is kiderül, hogy a vázlattervet Pollack személyesen szerette volna átadni a nádornak. A nádor ezúttal is azonnal válaszolt (1840. március 26-án), és sürgette a munkát, hogy a terveket még az országgyűlés befejezése előtt be lehessen mutatni.<sup>[15]</sup>

Erre azonban az 1839/40-es országgyűlésen már nem került sor. Az üléseket 1840. május 12-én rekesztették be, s a nádor, úgy látszik, már nem tudott alkalmat adni Pollacknak, hogy a terveket személyesen adja át. Erre mutat legalábbis Pollacknak 1840. április 15-én kelt beadványa, melynek a kész tervekkel együtt kellett a nádor elé kerülnie. Ebben az építőmester többek között azt írja: azért szánta rá magát a tervek írásbeli magyarázat kíséretében történő benyújtására, mert így talán még idejében érkezik az anyag az országgyűlés előtt való bemutatásra. A beadványt azonban a nádori irattárban csak 1840. december 26-án iktatták, 1956. sz. alatt.<sup>[16]</sup> Valószínűnek tartjuk tehát, hogy a terveket a kísérőlevéllel együtt sürgősen, rövid úton Pozsonyba küldte Pollack, s így iktatás nélkül kerülhettek a nádor elé, de már túl későn ahhoz, hogy az országgyűlés előtt be lehessen mutatni (ellenkező esetben erről az országgyűlési iratok egyértelműen tudósítanak). A kísérőlevél később, az országgyűlés bezárása utáni iratrendezés során kerülhetett vissza a nádori levéltárba, ahol, mint említettük, 1840. decemberében iktatták; a terveket, mint nagyalakú mellékleteket, külön kezelték (az ilyen jellegű mellékletekből alakult ki később az Országos Levéltár jelenlegi terv- és térképtára).

Az 1839/40-es országgyűlésnek témánkkal kapcsolatos eseményeit áttekintve ismét hangsúlyoznunk kell, hogy ekkor még semmiféle határozat nem született a nemzeti pályázat kiírásáról, sőt a pályázat gondolata fel sem vetődött; sem a nádor, sem az országgyűlés nem kívánta még ezt a megoldást, s az sem igaz, hogy a nádor félretette volna Pollackot. Ellenkezőleg: minden levélváltás alkalmával biztatta és sürgette a munka befejezését.

Az 1840. áprilisában kelt Pollack-beadvány részletesen beszél a tervekről, amelyek tehát 1839/40 télutóján és 1840 tavaszán keletkeztek. Számunkra a tervekkel kapcsolatban itt két kérdés adódik. Az egyik: az Országházamegbízás minden más munkájánál fontosabb kellett hogy legyen Pollack számára; hogyan történhetett, hogy a tervek elkészítésével és benyújtásával elkészt? Véleményünk szerint a mester a késésért nem okolhatta ön-

magát; ha tekintetbe vesszük, hogy a Múzeum építése teljes lendülettel folyt, s ekkor zajlottak a Josephinum-mal kapcsolatos tárgyalások, ezekkel együtt az Országháza-terv készítésére fordított három és fél hónap nem hosszú idő, sőt inkább kevés, s amennyire fontos volt Pollack számára, hogy a tervek idejében elkészüljenek, épp annyira nem tehetette meg, hogy elsieti, elnagyolja a munkát, amelyen a kényszerű sietség még így is erősen érezhető. Az országgyűlés váratlanul gyors berekesztése lehetett az oka annak, hogy a tervezet végül is nem került a rendek elé. — A másik kérdés: milyen alapon azonosíthatók a beadványban említett tervek az általunk ismertekkel, melyek nem a beadvány mellől kerültek elő, rajtuk sem dátum, sem egykorú levéltári jelzet nem szerepel, s a költségekkel kapcsolatos mellékelt „Észrevételek” dátuma 1843. július 28.<sup>[17]</sup> — A továbbiakban ismertetendő adatok véleményünk szerint erre egyértelmű feleletet adnak.

Az Országház ügye a következő országgyűlés megnyitásokor került újra szőnyegre; a közbeeső évekből semmiféle adatunk nincs arra, hogy akár Pollack, akár a nádor foglalkozott volna a kérdéssel.

Az országgyűlés 1843. május 14-én nyílt meg. Pollack 1843. június 17-én újabb beadvánnyal fordult a nádorhoz, melyben, hivatkozva az 1839/40-ben készített tervekre, ismét kérte a nádort, hogy ő kapja a megbízást. Mint az 1840. áprilisi beadványban, ezúttal is hangsúlyozta, hogy az annak idején elkészített tervek nem véglegesnek, nem teljesnek szánt megoldásként nyújtotta be, hanem csupán mint a feladatra való alkalmasságának bizonyítékát; kérte a részletes programot, és sürgette az építés helyének kijelölését, hogy ezek ismeretében végleges tervet és költségvetést lehessen készíteni. Egyúttal az építés helyére vonatkozólag három javaslatot is tett, s mindezt abban a feltételezésben írta, hogy az országgyűlésen ismét szóba fog kerülni az Országház ügye.<sup>[18]</sup> A beadványra, melyet augusztus 2-án iktattak, a nádor külön választ nem adott; véleményünk szerint ezúttal sem azért, mintha Pollackot „elejtette” volna, sem nem azért, mintha a pályázatot támogatta volna (pályázatról ekkor még mindig nem volt szó), hanem egyrészt talán az országgyűlésen való sok elfoglaltsága miatt, másrészt azért, mert — éppúgy, mint 1839/40-ben — a döntés nem a nádor, hanem az országgyűlés kezében volt; a nádor csak azt írhatta volna válaszul, amit az építőmester — figyelemmel kísérve az országgyűlés eseményeit — amúgy is hamarosan megtudott.

1843. július 10-én a rendek üzenetet intéztek a főrendekhez, melyben a nádort „... a közönségesen érzett szükségétől újlag sürgetve ... tellyes tisztelettel újlag arra kéri: hogy az építeni kívánt országházának, mint remélni lehet, jelenleg már kész terveit s az előleges költségvetést az ország rendinek minél előbb előterjesztési méltóztatassék...”<sup>[19]</sup> A főrendek válasza (1843. szeptember 9.) szerint: „... Ő Cs. Kir. fő Herczégsege kegyelmesen kijelenteni méltóztatott, hogy ezen terveknek kidolgozására ... több műértő egyének felszólítottak — de ezek különbféle nehézségekkel állván elő, úgy nyilatkoztak, hogy míg a térnek és helynek megkívántató nagysága nem tudatik, addig terveket annál kevésbé előleges kölcségekivetést készíteni nem képesek; egy azonban találkoztott, ki a' szerént, mikép az Országos ülések jelenleg tartatnak, tervezetét oly kijelentéssel benyújtotta, hogy a kölcségek előleges felszámításának tökéletes voltáról, a fellyebb érintett oknál fogva nem kezeskedhetik. — Ezen tervezet az ahoz tartozó adatokkal együtt legközelebb fog elnökség útján az Ország rendivel közöltetni.”<sup>[20]</sup>

Nyilvánvaló, hogy a név nélkül említett építész Pollack; a bemutatott tervek azonosak azokkal, amelyeket fentebb ismertettünk.<sup>[21]</sup> Ezek a kerületi ülés elnökénél 1843. szeptember folyamán megtekinthetők voltak.<sup>[22]</sup> A kerületi ülésen szeptember 18-án és 21-én rövid tárgyalás után jóváhagyták a rendeknek az ügyben tett második üzenetét, melyet az alsó tábla ülésén december 7-én olvastak fel. Ezzel a döntéssel megpecsételődött a Pollack-terv sorsa: a csupán globális költségvetésre hivatkozva a tervet a továbbiak szempontjából alkalmat-



lannak találták, s országos választmányt rendeltek az ügy intézésére, mely először is Pest városával a helyről tárgyaljon. [23] A nemzetközi pályázat gondolata ezután, a választmány munkája során merült fel, s a kiírás 1844-ben, a Pest városával történt megegyezés után történt meg. [24] Ettől kezdve azonban az Országház sorsa már újabb, külön témát jelent.

\*

Az események történeti sorrendjének ismertetése után s a terv részletes elemzése előtt röviden foglalkoznunk kell azzal a kérdéssel, hogy végül is miért vetette el az országgyűlés Pollack tervét, mi volt az elutasítás igazi oka. A felhozott indok, a részletes költségvetés hiánya, mellékes érvnek, kibúvónak látszik, nem ad feleletet arra a kérdésre, hogy miért nem bírálták érdemben a tervet. A pályázat kiírása úgy történt meg, hogy előzőleg Pollack tervével kapcsolatban egyetlen bíráló vagy dicsérő szó el nem hangzott (legalábbis hivatalosan nem); holott ha a terv egyébként megfelelő volt, akkor a hely kijelölése után pótlólag is lehetett volna költségvetést csináltatni, s ez minden bizonnyal gyorsabb s valószínűleg olcsóbb megoldás lett volna, mint az Európa-szerte meghirdetett pályázat; ha pedig a terv építészeti és egyéb szempontokból nem volt megfelelő, akkor miért csak az adott körülményekből logikusan következő adottságát, a költségvetés hiányát hozták fel ellene, mely végül is sem az építésnek, sem a tervnek nem hibája? Vámos Ferenc a történeteket — mind politikai-történelmi, mind építészeti vonatkozásban — a nemzeti törekvések s az új, modern ízlésáramlat győzelmeként, Pollack s a klasszicizmus napjának leáldozásaként, Pollack és a nádor személyes viszonyának megromlásaként értékeli. [25] Véleményünk szerint azonban ez az értékelés több ponton is bizonytalan. Először is: a nemzeti törekvések az új, önálló Országháza kívánságának és a megvalósítására tett erőfeszítéseknek pusztá tényében realizálódtak, s Pollack személye ebből a szempontból, a nemzeti törekvések szempontjából semleges tényező volt. Másrészt: a most előkerült tervek bizonyítják, hogy Vámos Ferenc feltételezésével ellentétben Pollack nem a megszokott klasszicizmusban tervezte meg az Országházát; s ha jogosan mondjuk is azt, hogy műve — elsősorban téralakításában — még a klasszicizmus levegőjét árasztja, homlokzati megjelenése a megszokott klasszicizmusához képest újat, mást kívánó korabeli közvélemény számára éppenséggel megfelelő lehetett volna — erről a kérdésről azonban még csak viták sem folytak. Harmadszor: amint már említettük, a forrásanyagból világosan kitűnik, hogy nem a nádor, hanem az országgyűlés döntött az ügyben, s a nádor Pollackhoz való viszonya továbbra is a támogató-biztató jóindulat volt. Az országgyűlés pedig oly módon döntött a pályázatkirás mellett, hogy előzőleg Pollack tervéről egyetlen elmarasztaló, érdemben bíráló szót sem ejtett. [26]

A tervnek kétségtelenül vannak — elsősorban a kényeszerű sietés rovására írható — fogyatékságai (ezekre a későbbiekben visszatérünk). Az azonban igen kevésbé valószínű, hogy ezekről a fogyatékságokról Pollack vagy támogatója, a nádor iránti udvariasságból hallgattak volna az Országház ügyét szorgalmazók. Maga Pollack sem tekintette tervét a megoldásnak, nem is adhatta be ezzel a szándékkal, hiszen előzetes vázlattervre szolt a megbízás; a terv azonban vitára, a nézetek, igények, konkrét szándékok kikristályosítására — esetleg éppen fogyatékságaival — alkalmas lett volna. S ha 1843 őszén, amikor a hely még nem volt kijelölve, Pollack tervét félre kellett tenni, a hely kijelölése után, 1844 tavaszán újra elő lehetett volna venni, legalább kiindulásként. Ekkor azonban a nemzetközi pályázat gondolata már sodrászerű erővel érvényesült: a több mint tíz éves stagnálás után pár hónap alatt megtörtént a kiírás. Pollack tervét ez állította véglegesen félre, s az idős mester kudarcának okát keresve e sodrászerű érvényesülés magyarázatát kell megtalálnunk.

Véleményünk szerint ez a jelenség két lényeges mozzanathól tevődik össze. Egyrészt — s ezt Vámos Ferenc helyesen állapítja meg — a pályázatkirás gondolatának győzelmében az Európa-szerte terjedő demokratikus,

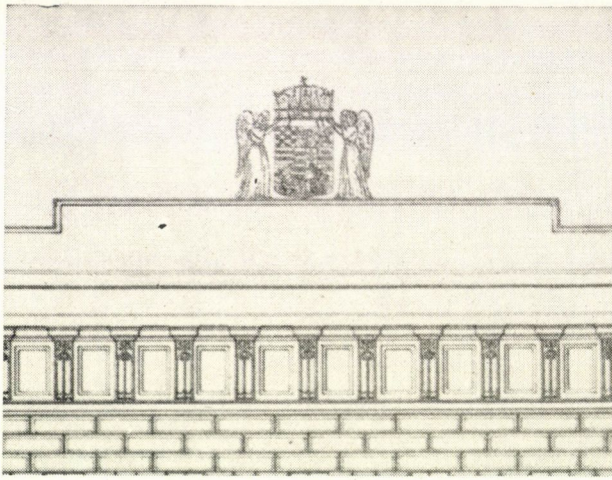
illetve lassan demokratizálódó közgondolkodás hatása mutatkozott meg. Másrészt viszont abban a folyamatban, melyet a bevezetőben már érintettünk, s melynek során a magyar rendi országgyűlés kérdése nemzeti függetlenségi kérdéssé vált, a pesti állandó országháza építésének ügye logikusan vezetett a nemzetközi pályázat gondolataig. Először az országgyűlés megtartásának *ténye* vált nemzeti kérdéssé, már a XVIII. század végétől kezdve, s különösen az első reform-országgyűlést megelőző időben; ennek az országgyűlésnek hosszabb szünet után való összehívását a magyar hazafias közvélemény éppen ebből a szempontból tekinthette győzelemnek. A következő lépcsőfok: az országgyűlést ne Pozsonyban, hanem Pesten tartsák; s ebből logikusan következett az igény: *új, önálló országházát kell építeni Pesten*. Már 1835-ben „nemcsak a szükségnek, hanem a nemzet dicsőének és méltóságának voltaképp megfelelőleg” készült országháza építését sürgetik, [27] s így lett az új, önálló Országháza az egész kérdés jelképe, szimbóluma, építészeti kifejezése. A pályázat meghirdetése pedig — tudatosan vagy nem, egyremegy — e nemzeti törekvés *nemzetközi demonstrációját* jelentette, s véleményünk szerint ez volt a másik oka annak, hogy a pályázat gondolata oly egyértelmű győzelmet aratott. Az az érzésünk, hogy ekkor az országgyűlés bármilyen kitűnő építész bármilyen kitűnő tervét elvetette volna a pályázat kedvéért. Akkor, 1844-ben már ezt tartották az ügy horderejéhez méltó megoldásnak: az egyéni megbízásnál modernebb, nagyobb szabású, nemzetközi jellegű és nemzetközi visszhangja van, s Európa-szerte ismertté teszi azt a tényt, hogy Pesten országház épül. Ezért nem beszélt senki arról, hogy a Pollack-tervezte épület külső megjelenése előnyös-e vagy nem, a helyiségek beosztása szerencsés-e vagy nem; ezért nem volt szó érdemben a tervről, csupán a költségvetés hiányának formai kifogása hangzott el, s minden haladt a pályázat irányába. Természetesen nem azt állítjuk, hogy a kérdést a részletekig terjedő tudatos megfontolás alapján intézték így; egyszerűen az egyre gyorsabban felhalmozódó érzelmi töltés feszítette az ügyet a minél nagyobb szabású, mondhatni minél látványosabb megoldás irányába.

Mindez a hetven éves Pollack Mihály szempontjából nézve tragikusnak nevezhető, nem csupán a kudarc ténye, hanem körülményei miatt is. A Nemzeti Múzeumnál is nagyobb jelentőségű megbízás lehetősége csillant meg előtte, s ezt most már véglegesen utolsó művének, hatyúdálának számhatta. Nyilván alkotóerejének teljes koncentrációjával készítette a tervet, melynek alább elemzendő hibáit maga is érezhette, de joggal remélhette, hogy a végleges megvalósítás során a hibák kijavíthatók. Talán nem is állott messze reménye teljesülésétől: a terv készítésének idején az előbbiekben említett erők még nem hatottak olyan elsöprően, mint négy évvel később, s ha a munkát 1839/40-ben idejében be tudta volna fejezni úgy, hogy még az országgyűlés színe elé kerüljön, talán másképp alakult volna tervének sorsa, s ezt valószínűleg ő is így érezte. 1843 őszén pedig a tervet úgy vetették el, hogy érdemben szó sem esett róla. Pollack elkedvetlenedése érthető, s nagyon meglepő volna, ha a jövő kutatás azt derítené ki, hogy a pályázaton mindezek után mégis részt vett.

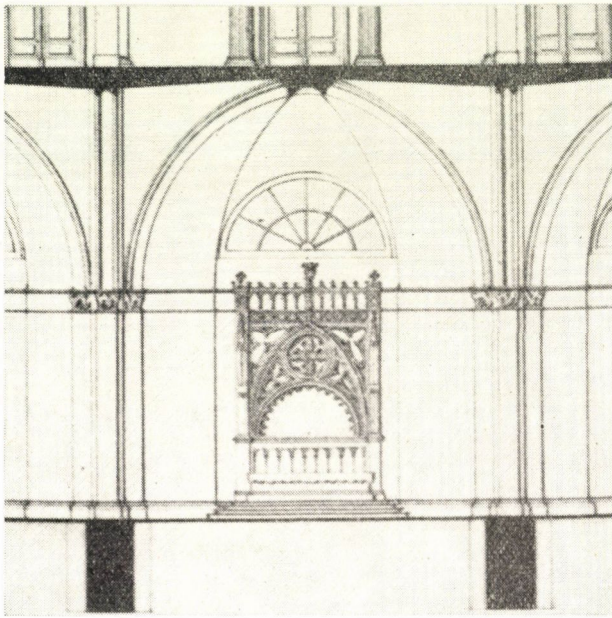
## POLLACK MIHÁLY ORSZÁGHÁZA-TERVE

A tervrajzokon első látásra szembetűnnek a Pollackra korábban nem jellemző vonások: a neoreneszánsz ízü homlokzatarcitektúra s az épület belsejében a földszinti kápolna kialakításában megjelenő gotizáló-középkorias stílusjegyek. Ugyanakkor, éppen ezekkel ellentétben a terv egésze alaprajzi beosztásában, tér- és tömegalakításában a klasszicizmus levegőjét árasztja. Bár az alaprajzokból és a metszetből jó arányú belső terekre és térkapcsolatokra következtethetünk, az azonnal felvetődő, kézenfekvő összehasonlítás a Nemzeti Múzeummal mégis inkább az utóbbi javára billenti a mérleget: az Országháza-terv szárazabb, kissé iskolás jelleget mutat, s a mester itt nem tudta elérni a Múzeum egyszerű, nemes





5. A homlokzat részlete: a középrizalit oromzata

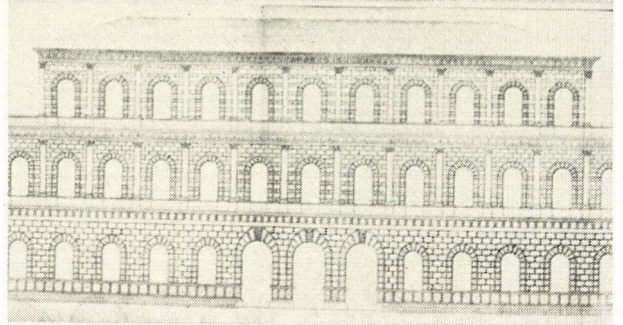


6. A metszet részlete: a kápolna oltára

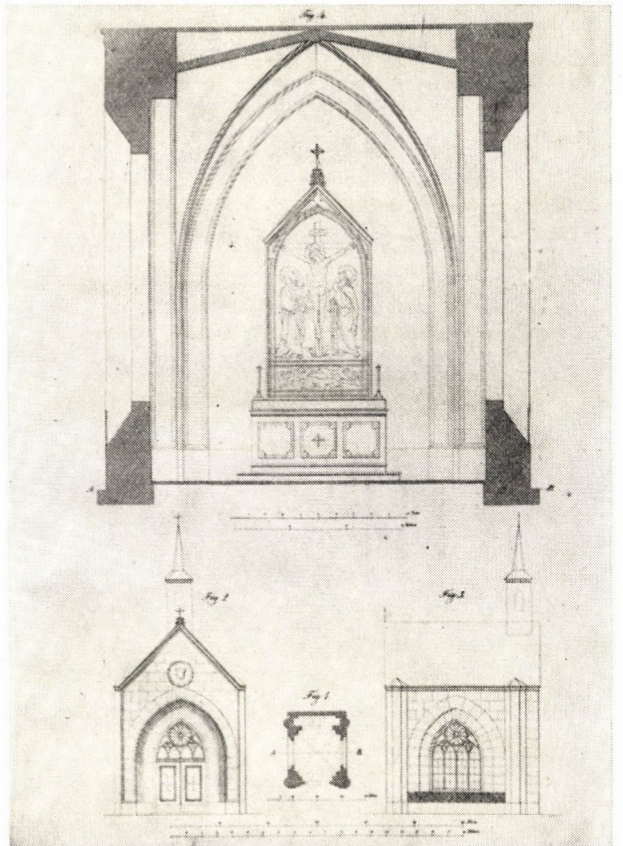
monumentalitásának színvonalát. Mindebből furcsa, ellentmondásos összbemérés jön létre, melyet részleteiben kell megvizsgálnunk ahhoz, hogy okait, előzményeit, magyarázatát megtaláljuk.

A szokatlan architektonikus elemek alkalmazásának oka a közízlés változásában keresendő, melynek Pollack láthatóan eleget akart tenni; a megbízás elnyerését nyilván csakis így remélhette. Ismeretes az a megnyilatkozás, mely 1843-ban a Honderűben Pest utcáinak és házainak klasszicista egyformaságát ostromozta; [28] ilyen hangok nyilván már korábban, az Országház-terv készülése idején is hallatszottak, s ez indíthatta Pollackot arra, hogy a klasszicizmus formavilágától eltérjen. Azonban az ekkor már 67 éves mester kialakult alkotó egyénisége és művészi ösztöne láthatóan nehezen állt át, s idegenül mozgott az új formák között; elsősorban innen adódik a terv szára, iskolás, eklektikus jellege. A gotizáló, csúcsíves boltozatú, háromhajós földszinti kápolna mellett klasszicizáló, oszlopos kapucsarnokok találhatók; a neoreneszánsz homlokzat mögött jó arányú s a kápolnát kivéve jellegzetesen klasszicista belső terek helyezkednek el. Mindezek az ellentétek nem oldódnak egységes összehatásba; látható, hogy a mester a klasszicizmus formavilágát szuverénul és invenciózusan alkalmazza, míg a

gotizáló és neoreneszánsz részeken — ha nem is teljesen közvetlenül — mintákat követ. 1840-es beadványában maga is hivatkozott arra, hogy mivel a tervhez részletes program nem állt rendelkezésére, azokat saját korábbi utazásainak tapasztalatai és az e témában kiadott szakmunkák alapján készítette. Ez adatszerűen is megerősíti azt, hogy a mester a terv részleteiben mintákat követett. Az említett kiadványokra vonatkozólag azonban sajnos csak feltételezéseink lehetnek: Pollack könyvtárát egyáltalán nem ismerjük, az akkor Magyarországon használatos mintakönyveket is csak töredékesen. Azt biztosra vehetjük, hogy a külföldön egyre nagyobb számban megjelenő építészeti kiadványok, tervpublikációk, elméleti művek és mintakönyvek Magyarországra is eljutottak; ezek közül azonban csak kettőt: Schinkel műveinek folytatólagosan megjelenő publikáció-sorozatát és a Bécsben 1836-ban Ludwig Förster szerkesztésében meginduló Allgemeine Bauzeitung c. folyóiratot lehet Pollack

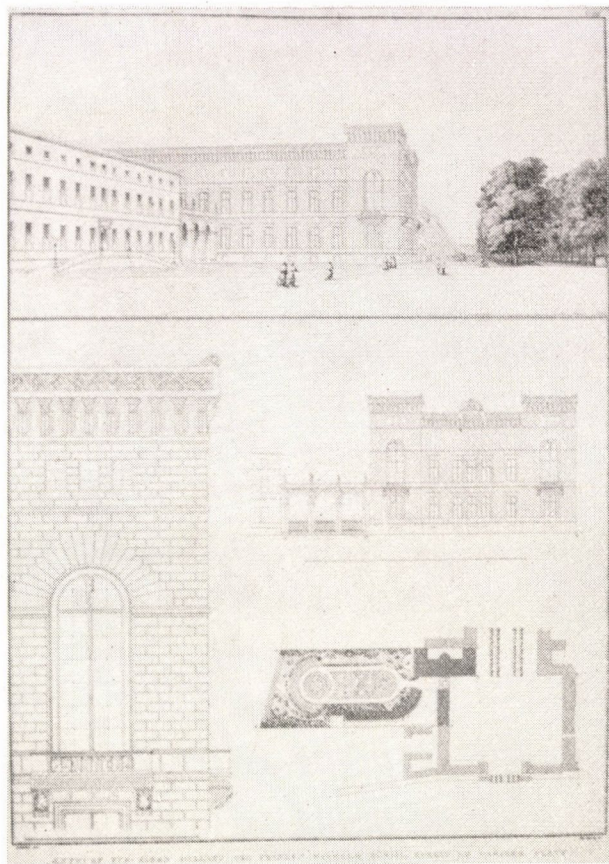


7. Leo v. Klenze: A müncheni „Residenzschloss” homlokzatának részlete (Allgemeine Bauzeitung, 1837. évf. XCVIII. tábla)



8. Karl Rösner: Kápolna Pinkafőn (Allgemeine Bauzeitung, 1936. évf. XLVIII. tábla)



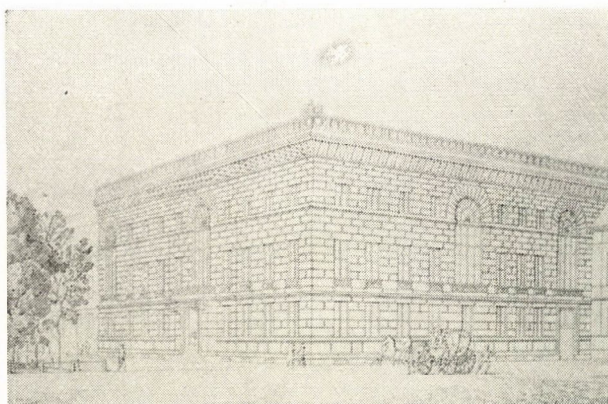


9. Schinkel: Vilmos királyi herceg palotája Berlinben. (Schinkel: Sammlung architektonischer Entwürfe. Berlin, 1828—40) (158. tábla)

Országháza-tervével közvetlen kapcsolatba hozni. A metszetekkel gazdagon illusztrált Allgemeine Bauzeitung már legelső évfolyamaiban is igen sok gotizáló templom- és oltártervet ismertetett (középkori emlékek bemutatása mellett), s biztos, hogy Magyarországon is általánosan ismert volt mindazok körében, akik az építészettel bármilyen formában kapcsolatban voltak; innen kaphatott indítást és mintákat Pollack a kápolna és az oltár gotizáló kidolgozásához (6. és 8. kép). A homlokzat kiképzésére a neoreneszánszba hajló német későklasszicizmus, közelebről Schinkel és Klenze művei hatottak: tőlük meríthette Pollack a firenzei reneszánsz palotákra emlékeztető rusztikás-kváderes faltagolás alkalmazásának gondolatát. Az Allgemeine Bauzeitung 1837-es évfolyamában ismertette a Klenze által tervezett müncheni királyi palotát, mely a Pitti-palotának mint közvetlen előképnek felhasználásával készült [29] (7. kép). Ehhez hasonló faltagolást mutat, s az Országház főpárkány-kiképzésére közvetlenül hatott az a két berlini palota, melyeket Schinkel saját műveinek sorozatában 1835—1839 között, tehát a Pollack-terv készülését közvetlenül megelőző években publikált [30] (9—10. kép). Ezek az épületek akkor frissnek, modernnek, korszerűnek, divatosnak számítottak, s a müncheni épület részben rokon volt az Országházzal abban, hogy mint uralkodói „Residenzschloss”, szintén országos szintű reprezentáció igényével készült; érthető tehát, hogy Pollack engedett a hatásnak. A müncheni mintaképtől azonban csak a teljes falsík rusztikás-kváderes faltagolását vette át; sem tömegbeosztásban, sem arányokban nem követte Klenze épületét. Ennek vízszintes irányban erősen széthúzott tömegével szemben az Országháza-terv szintén horizontális tömege tömörebb benyomást ad, elsősorban a szűkebb axisállások miatt. E tömörséget Pollack láthatólag nem akarta megbontani: a rizalitok kiugrása is csekély,

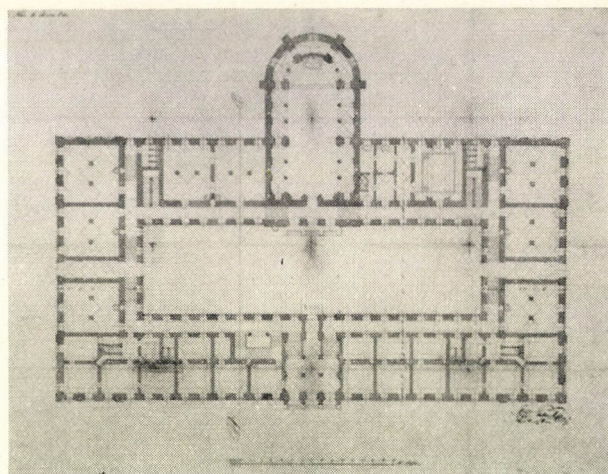
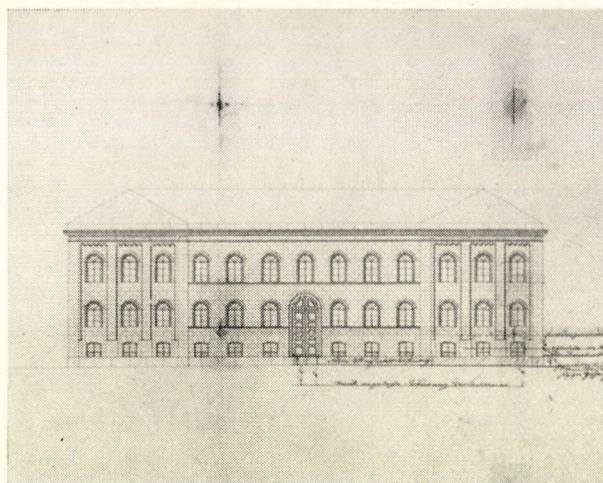
s így az épület tömege szinte tagolatlanul, egészében, egyszerre érvényesül. A Schinkel-féle palotákra emlékeztető konzolsoros főpárkány és attika zárja a homlokzatot, melyből csak a középrizalit felett alkalmazott magasabb attika s az ezen elhelyezkedő, kétoldalt egy-egy álló angyal által tartott ország-címer emelkedik ki (5. kép). Az épületkülső összbenyomása: horizontális elrendezésű, de ezzel arányos magasságú, nagy, tömör és zárt tömeg, mely nyugodt és méltóságteljes hatást tesz; gondos, de kissé száraz homlokzatkiképzés, melyből éppen az a sajátos helyi íz hiányzik, mely ekkori épületeinket oly jellegzetessé teszi. Emellett az architektúra az épület közp részét csak igen kevésbé, elégtelenül hangsúlyozza, így az egységes, zárt tömeget a homlokzatkiképzés nem tudja adekvát módon megjelentetni, kifejezni. Ez a felemás benyomás elkerülhető lett volna pl. azáltal, ha Pollack az épületnek egy főbejáratot alakít ki, s ezt a középtengelyben helyezi el; ennek hiányában viszont a középrizalit földszinti része teljesen hangsúlytalan, míg mellette kétoldalt egy-egy, Palladio-motívummal alakított héttengelyes kapuzat helyezkedik el, s ezzel indokolatlan hangsúlyt kap a rizalitok között hátralepő falsík. A főrendek és a rendek számára külön-külön bejáratot kialakítani nem volt feltétlenül szükséges, s tény, hogy a középrész erősebb súlyozása — akár főbejárat-kiképzéssel, akár más módon — nagyobb s az épület tömegének is megfelelő egységbe fogta volna a homlokzatot.

A Pollacknál szokatlan, új elemekkel kapcsolatban felmerül a kérdés: volt-e, lehetett-e szerepe ezek alkalmazásában Pollack Ágostonnak, a mester kisebb tehetségű, romantikus irányban induló építész-fiának és az ekkor vele társulva dolgozó Ybl Miklósnak, aki korábban Pollack Mihálynál is dolgozott. A Pollack-monográfia ugyanezt a kérdést veti fel a Josephinummal kapcsolatban, amelynél szintén felmerültek romantikus és neoreneszánsz ízű elemek. Ezt az épületet azonban Zádor Anna meggyőző érvek alapján végsőleg Pollack Ágoston (és esetleg Ybl) művének tartja, s a felvetett kérdésre így válaszol: „Azt, hogy mesterünk egyetértett-e a terv ilyen alakulásával, vagy mint fia és akkori tanítványa, Ybl Miklós művét tekintette és érvényesülni engedte a fiatalabbak ízlését: nehéz eldönteni.” [31] — Az Országháza-terv esetében azonban a kérdés eldöntése véleményünk szerint nem lehet vitás: itt Pollack igenis egyetértett a terv ilyen alakulásával; ezt a tervet, beleértve a részleteket is, nem engedhette át másnak, még fiának sem, aminthogy az egész munkáért neki kellett vállalnia a teljes felelősséget is. Az egyes megoldások tehát, még a nála szokatlanok is, neki tulajdoníthatók, az ő döntése alapján kerültek alkalmazásra; e szempontból mellékes az, hogy a külföldi hatások, információk közvetítésében Pollack Ágostonnak biztosan s Yblnek esetleg szerepe volt. [32] Még az is lehetséges, hogy az Országháza-terv metszetráján szereplő gotizáló oltárt Pollack Ágoston vagy Ybl rajzolta, esetleg tervezte is, de azt, hogy ide gotizáló oltár kerüljön, Pollack Mihálynak kellett eldöntenie. Valószínűnek látszik az is, hogy a Josephinum



10. Schinkel: A berlini Redern-palota (143. tábla)





11–12. Pollack Ágoston: A Josephinum tervdarajzai (Budapest Főváros Levéltára, Sz. B. 8728.)

esetében nem a fiatalabb mester ízlése, hanem éppen az idősebb Pollack Országháza-tervének hatása érvényesült. A két terv ugyanis közel egyidőben készült, s Pollack valószínűleg az Országháza miatt engedte át a Josephinum tervezését vagy legalábbis a tervezés nagy részét fiának; s a két terven egyformán feltűnő homlokzati kváderezést és az alaprajzi hasonlóságot figyelembe véve inkább arra kell gondolnunk: Pollack Mihály Országháza-terve hatott Pollack Ágoston Josephinum-tervére, a lényegesen nagyobb építész-egyeniség apa nagyszabású műve a kevésbé tehetséges, kezdő fiú kisebb léptékű munkájára [33] (11–12. kép).

A fiatal mesterek Pollackra gyakorolt hatásáról tehát nem lehet szó, legfeljebb szerepükről a terv egyes részleteinek elkészítésében. A megbízásaként remélt végleges terv készítésénél s kivitelénél azonban Pollack számított fiai segítségére, akik — apjuk szavai szerint — alaposan tanulmányozták a különböző nyugat-európai és német parlament-épületeket. [34] Az így nyert információk azonban elsősorban a terv alaprajzi beosztását, a szükséges helyiségek számát, méretét, alakját befolyásolhatták, de nem az épület végső építőművészi megformálását. Ebben a mester nem a fennálló ismert parlament-épületeket követte, hanem a hazai közizlés változását figyelembe véve a már említett mintákból merített.

A terv szárazsága, kissé iskolás jellege azonban nemcsak a Pollack számára idegenebb minták hatásának tulajdonítható; úgy tűnik, hátrányos volt az is, hogy a terv konkrét megkötések (kijelölt hely, rögzített program) nélkül készült. Ez a megkötöttség nélküli állapot az építész számára valójában nem szabadságot jelentett, hanem légüres térben való mozgást: nem érződik a terven a valóságos környezethez való alkalmazkodás, az adottságokkal, a megkötöttségekkel való küzdelem. A terv „ideáalterv” jellegű, s ezért is érezzük száraznak, kissé sterilnek, különösen a Nemzeti Múzeum városképbe komponált, funkciójához jól alkalmazott épületével szemben. A tervnek ez a gyengesége az, amely az esetleges konkrét megvalósítás során valószínűleg magától megoldódott volna, s Pollack művészi egyéniségét, képességeit ismerve valószínűnek tarthatjuk, hogy egy konkrét helyre megadott programmal történő végleges tervezés során a szokatlan, idegen elemek illeszkedését is könnyebben és harmonikusabban oldotta volna meg.

A terv korábban már említett lényegesebb fogyatékosságai egyes helyiségek és terek kapcsolatának nem szerencsés megoldásában, az alaprajzi beosztásban jelentkeznek. A téglány alakú épület mindkét hosszabb oldalán két-két bejárat (Palladio-motívumból alakított hetes kapuzat) található; ezeknek homlokzati hatásáról már szóltunk. Amellett, hogy az összesen négy kapucsnak túl soknak, indokolatlanul helypazarlásnak tűnik, beosztásuk sem szerencsés: noha a kocsiáthajtókkal kiépített oszlopos csarnokok alaprajza önmagukban impo-

zans hatású tereket sejtet, ezeknek kapcsolata az emeleti üléstermekhez vezető lépcsőházakkal elég nehézkes. Többször derékszögben megtörő vonalban kell haladni, beszűkülő, majd újra bővülő tereken át. Hiányoznak a természetes, egyértelmű térkapcsolatok, amelyek egy ilyen rangú épület kapucsnokainak és lépcsőházainak térhatásával együtt érvényesülve a belépőt nemcsak megállásra készítetik, hanem magától értetődően „terelik” is, mint pl. a Nemzeti Múzeum esetében. Meg kell azonban jegyeznünk, hogy a tervezésnek ez az a része, amely talán a leginkább igényli az időt, a nyugodt munkát, az egyes változatok végiggondolását és részletes kidolgozását; erre pedig ezúttal nem volt, nem lehetett mód. — Hasonló, de kisebb nehézségek az emeleti terek kapcsolataiban is jelentkeznek. [35]

Az elmondottak azonban nem csökkentik sem a terv történeti érdekességét, sem művészi értékét. Történeti érdekessége egyrészt az, hogy az egész életében tiszta klasszicizmusban dolgozó Pollackot élete végén eklektikus módon gotizáló és neoreneszánsz elemeket alkalmazó mesterként mutatja be. Másrészt a terv sorában jól látható a közizlés változása építészeti vonatkozásban, s végül: keletkezésének körülményeit és további sorsát kutatva lehetővé vált néhány elterjedt tévedés helyesbítése s hiányzó láncszemek pótlása. — Az Országháza kérdésének történetét az 1843/44-es országgyűlésig, Pollack tervének végleges elutasításáig követtük.

A terv művészi értékeiről eddig talán kevesebbet szóltunk, mint ahogy azt megérdemelné, de nem tartjuk méltánytalanságnak, hogy erről csak most, befejezésül lesz szó. Pollack művészi képességeinek ismeretében a terv gyengeségei sokkal több kérdést vetettek fel, és sokkal inkább magyarázatot kívántak, mint kvalitásai, melyek nem jelentettek meglepetést. E kvalitások, amennyire az alaprajzokból és a metszetből megállapíthatjuk, elsősorban az egyes csarnokok, termek belső térképzésében rejlenek; e terek egymással való kapcsolatát, mint említettük, kevésbé sikerült megoldani. A két árkádus udvarban és a belső terek oszlopos tagolásában a reprezentáció igénye nyilatkozik meg, éppúgy, mint a homlokzat már említett nyugodt, méltóságteljes zártságában.

A terv készülése során több zavaró körülmény: a program hiánya, a kényszerű sietség stb. hátráltatta az idősebb mester munkáját, s ha ezeket a körülményeket a terv erőnyeivel és hibáival együtt tekintjük, megállapíthatjuk, hogy Pollacknak akkor sem kell szégyenkeznie utolsó terve, hatyúdala miatt, ha az főművének, a Nemzeti Múzeumnak kvalitásait nem éri el. A terv művészet-történeti jelentősége pedig az, hogy ha alapjaiban nem is változtatja meg, de módosítja s lényeges új színekkel gazdagítja Pollack Mihály művészetéről kialakult képünket.

Bibó István



1 Valdenaire, Arthur: Friedrich Weinbrenner. Karlsruhe, 1919  
 2 Zádor Anna—Rados Jenő: A klasszicizmus építészete Magyarországon. Bp. 1943. — A magyarországi művészet története, 4. kiadás. Bp. 1970.

3 Vámos Ferenc: Magyar építészettörténet, quo vadis? Magyar Építőművészet, IV. (1955), 1—2. sz.

Vámos Ferenc: Az első pesti Országháza tervezésének előkészületei (1835—1844). Művészettörténeti Értesítő, XII. (1963), 1. sz. 38—47. o.

4 Zámboreszky Ilona: A magyar Országház. Bp. 1937.

5 Zádor Anna: Pollack Mihály. Bp. 1960.

6 Zádor Anna a Pollack szerepével kapcsolatos adatokat a következőkben foglalja össze: „Pollack Mihály már 1839-ben beadvánnyal fordul a nádorhoz, hivatkozik négy évtizedes munkásságára, valamint arra, hogy a nádor meglegedését mind a Ludovicum, mind a Nemzeti Múzeum építésénél elnyerte. Kéri, hogy az építési megbízásnál őt válasszák. A nádor azonban elodázza a döntést, mintha az időpontot még nem látná elérkezettnek. Sajnos, Pollacknak e beadványához készített tervvázlata mindeddig nem került elő. Néhány év múlva, amikor a múzeum építése már befejezéséhez közeledett, mind sürgetőbben merült fel ennek a fontos épületnek a kérdése. Mesterünk újból a nádorhoz fordul, aki azonban érdemben nem foglalkozik a kérdéssel, és a feladat jelentősége és súlya miatt pályázat kiírását kívánja.” (Zádor Anna i. m. 313. o.)

Vámos Ferenc említett Országháza-cikkében (3. sz. jegyzet) az 1830-as országgyűlés eseményeiről nem szól, s tévesen azt írja, hogy az Országházra vonatkozó igény először az 1832/36-os országgyűlésen kapott hangot. Kossuth országgyűlési tudósításaira hivatkozva azonban pontos idézetekkel ismerteti az e tárgyban 1832/36-ban történteket: a téma többszöri tárgyalása után a rendek megbízták végül a nádort a tervek s költségvetések elkészítésével s a következő országgyűlésen való bemutatásával. A továbbiakra vonatkozólag Vámos Ferenc többször is említi — minden forrás megnevezése nélkül, s látni fogjuk, tévesen —, hogy a pályázat kiírását az 1839/40-es országgyűlés határozta el, s ehhez a határozathoz tartotta magát a nádor, amikor Pollack kérését eljuttatta. Ezután az 1843/44-es országgyűlésen életrehívott országos választmány munkáját s a pályázat kiírását ismerteti Vámos Ferenc, ezúttal ismét pontos idézetekkel, forrásokra hivatkozva. A pályázat meghirdetésének tényét úgy értékeli, hogy „... az országos választmány, miközben demokratikus elveket hirdetett, igazában a szokványos építész-megbízások módszerét bírálta. Alaposan feltételezhetjük, hogy az Országházát — ha a pályázat eredménye megengedi — a klasszicizmus szorításából akarták kiszabadítani. ... Bizonyosak lehetünk abban, hogy ha Pollack, ami egészen valószínűtlen, tervet adott a pályázatra, vagy a Redoute-nak, vagy a Nemzeti Múzeum-épületnek a homlokzati mása épült volna fel a mai Engels téren. Éppen ezt az eshetőséget akarták a rendek eleve megüldözni. ... az országgyűlés a nádor s egyes „kiválasztott” építészek kiváltságait is megnyirbálta, amikor tervpályázatot írt elő”.

7 Országos Levéltár, T. 18./30.

8 Zádor Anna hivatkozásait 1. a 6. sz. jegyzetben. A két beadvány szövegét a Függelékben, 13. és 24. sz. alatt.

9 Függelék, 1—3.

10 Függelék, 4—10.

11 Függelék, 11—12.

12 Átnéztük erre vonatkozólag József nádor levéltárának (Országos Levéltár, N. 24.) központi mutatóit 1836—1839 között, keresve a nevesebb pesti építészek (Pollack, Hild, Zitterbarth Mátyás, Kassalik Ferenc) megbízására vonatkozó adatokat, nekik ugyanis — esetleg bécsi és állami alkalmazásban álló építészek mellett — feltétlenül szerepelniük kellene a tervezésre felkérték között. Ere vonatkozó adat azonban az átnézett anyagban nem található.

13 Függelék, 13.

14 Függelék, 14.

15 Függelék, 15—16.

16 Függelék, 16.

17 Függelék, 17.

18 Függelék, 24.

19 Függelék, 25.

20 Függelék, 28.

21 A tervek azonosságára vonatkozólag két irányból is bizonyítunkunk van. Egyrészt az 1843-as beadvány, melyben Pollack kérésének megismétlése mellett az 1840-ben készült tervekre hivatkozik; újabb tervszorozatot tehát nem készített, s az 1843. július 28-án kelt „Észrevételek”-et (Függelék, 26.) utólag adta be a tervek mellé magyarázatul az országgyűlés megnyitása után. Másrészt

bizonyíték a tervek azonossága mellett az a beadvány, melynek kíséretében Pollack a terveket 1840-ben a nádornak benyújtotta (Függelék, 17.). E beadványon kívül a következő rájegyzés olvasható: „Superatum per exhibita SS et OO Plana” (SS et OO = Statibus et Ordinibus), azaz: „Elintézve a terveknek a Karok és Rendek előtt történt bemutatásával.” Ez pedig azt jelenti, hogy az irathoz tartozó terveket valamelyik országgyűlésen bemutatták; ha azonban ez 1840-ben történt volna, az országgyűlés iratai erről egyértelműen tudósítanának. A Pollack által 1840-ben benyújtott tervek tehát 1843-ban kerültek az országgyűlés elé.

22 Függelék, 30.

23 Függelék, 29—33.

24 A pályázati „Csődhirdetés” a Pesti Hírlap 1844. VI. 23-i számában jelent meg. Idézi Vámos Ferenc: Az első pesti Országháza tervezésének előkészületei (1835—1844). Művészettörténeti Értesítő, XII. (1963), 1. sz. 46—47. o.

25 Vámos Ferenc i. m.

26 Téves Vámos Ferencnek az az állítása, hogy a nádor „ad acta tette kedvenc építésének kérését, mivel nem szegülhetett szembe az országgyűlés határozatával”. Mint láttuk, nemhogy pályázatot meghirdető, de még ennek gondolatát felvető országgyűlési határozat sem született 1839/40-ben, s a nádor éppen az országgyűlési határozat értelmében kérte fel Pollackot — beadványára válaszul — az „előleges tervek” elkészítésére. Lehetséges, hogy — mint Vámos Ferenc írja — a rendek ki akarták venni a nádor kezéből az ügy intézését, de nem hisszük, hogy azt, hogy az Országházat kiszabadítsák a klasszicizmus szorításából. Inkább azért, mert a nádor valóban igen lassan intézte a dolgot: nyolc év alatt alig tett valamit.

27 Függelék, 6, 9.

28 Honderű, 1843, II. 26. sz. 830. o. — Idézi Zádor Anna i. m. 61. o.

29 Allgemeine Bauzeitung, 2. évf. (1837). Az épület ismertetése több folytatásban történt. A hozzá tartozó metszetek a különálló melléklet-kötetben: XCVI—CVII. tábla. A homlokzat képe: XCVIII. tábla.

30 Schinkel: Sammlung architektonischer Entwürfe, enthaltend theils Werke, welche ausgeführt sind, theils Gegenstände, deren Ausführung beabsichtigt wurde. Berlin, 1828—1840. 143. és 158. tábla.

31 Zádor Anna i. m. 300. o.

32 Pollack maga említi 1843-as beadványában (Függelék, 24.), hogy a tervek készítése során felhasználta azokat az információkat, melyeket fia gyűjtöttek utazásaik során.

33 Budapest Főváros Levéltára, Sz. B. 8728.

34 Függelék, 24.

35 Feltűnő továbbá, hogy a két tábla közös tanácskozási terméül egy igen kicsi helyiséget tervezett Pollack, melynek alapterülete a két ülésterem összterületének kb. egyhatoda (az I. emeleti alaprajzon F-fel jelölve). A vegyes ülésekre (sessio mixta) a megnyitó és a záróülésen kívül akkor került sor ha, valamely kérdésben többszöri üzenetváltás után sem tudott a két tábla megegyezni. Pollack tervén a „sessio mixta” termének méretére egyelőre csak feltételezésünk van. Azt elképzelhetetlennek tartjuk, hogy a mester egyszerűen tévedésből méretezte volna ilyen kicsire az üléstermet, melynek a két tábla összlétszámát kellett magába fogadnia. Valószínűbb az, hogy ez a helyiség tévedésből kapta a jelmagyarázatban „A két tábla vegyes ülésének tereme” elnevezést a „concertatio” terme helyett. A vegyes üléshez ugyanis külön teremre nem volt szükség: Pozsonyban több mint egy évszázados gyakorlat szerint az alsó tábla termében tartották a vegyes ülést, s az 1844-es pályázati kiírás sem kívánta meg e célra a külön termet. A „concertatio” a király által jóváhagyott törvényjavaslatok végleges megfogalmazása volt, s ezt a feladatot a két tábla küldötteiből és a királyi kancellária megbízottaiból álló bizottság végezte. (Az elmondottakra vonatkozólag vö. Kérészy Zoltán: Rendi országgyűléseink tanácskozási módja. Kassa, 1906.)

A terv építészeti elemzésénél felhasználtam Borsos László észrevételeit; tanácsaiért ezúton is köszönetet mondok. Ugyanő hívta fel a figyelmemet arra, hogy a pályázati hirdetmény tervezési programja, noha a Pollack-terv végleges elutasítása után kelt, a terv utólagos kritikájaként is vizsgálható, s ennyiben témánkhoz tartozik. Az a tény például, hogy a hirdetésben kifejezetten hangsúlyozták, hogy a főrendi tábla elnökének — a nádornak — az Országház épületében külön lakás nem kell; s ugyanígy az, hogy a kápolna szükségességéről nincs szó, a Pollack-terv bírálatának is tekinthető. Ez viszont azt is jelenti, hogy a terv végül mégiscsak hozzájárult az elképzelések tisztázásához.



*Az Országháza építésével kapcsolatos iratok és forrásértékű kiadványok*

1. Az Országháza kérdésének tárgyalása az 1830-as országgyűlésen, az alsó tábla XIV. ülésén (1830. X. 16.)

„...A 3-dik és 4-dik §-ra nézve, melyek az 1831-dik esztendei October 2-dik Ország Gyűlésének Pesten leendő tartásáról szólnak, Pest Vármegyének Követje előhozta Küldöinek azon útasítását, mellynél fogva az Ország Gyűléseit mindég Pesten tartani kívánnyák, és az Ország Házának ottan való felépítésére egyedül a Nemesség részéről segédelmet ajánlanak. ... Ugyan ezen javallatot és ajánlást tették Tolna, Heves, Ung és Torna Vármegyének Követjei.” (Az 1830-as „Magyar Ország Gyűlésének Jegyző Könyve”. Pozsony, 1830. p. 91.)

2. „A Kegyetmes Királyi Előadások 2.dik pontjáról és az előleges sérelmekről szóló Izenetjé a Karoknak és Rendeknek” (felolvasták az 1830-as országgyűlésen az alsó tábla XIV. ülésén, 1830. X. 16-án.): „A mi az Ország Rendének az Országos Kiküldöttség már sokszor említett munkáinak megvizsgálása végett jövő 1831-ik Esztendőbeli Mindszent Hava 2-án leendő egybe gyűjtését illeti, alázatos köszönettel vévén a Karok és Rendek, hogy ennek határnapját Ő Felsege már előre multhatatlanul elrendelni méltóztatott, a volna Kívánságok, hogy Ő Cs. Királyi Felsege kérettesen meg, hogy az Ország Gyűlést ne Pozsonyban, hanem Szabad Királyi Pest Várossában méltóztassék egybe-hívni.

Javallják ezt mind azon környüállások, melyek az Ország Gyűlésének nem az Ország szélén, hanem annak közepén való egybe gyűjtését tanácsolják. Ilyen a Követeknek Küldöikkel való szorosabb, és közelebbi egybeköttetések, ilyen az Ország gyűlése folyamatjának az Ország lakosai előtt való szükséges esmérete, tsak ez által érettethetik ugyan is el, hogy a képviselők küldöiknek érzése és gondolkodása megtudásához könnyebben juthassanak, valamint viszont a Nemzet, úgy készül helyesen az újonnan hozandó törvényekhez, ha azoknak hasznos és szükséges voltárul a Tanácskozások folyamattya s helyes esmérete által már előre is meggyőzetetik. Javasolják ezt az ítélő és kormányzások ott helyben lévő Leveles Tárjai, melyekben a Tanácskozás közben előre láthatólag is szükségesképpen megkívántató irományok találhatnának. Javasolják végre a városnak nagyobb kiterjedésű és számosabb épületei, melyekben már tsak azért is alkalmasabb szállásokat remélhetnek az Ország Rendei, hogy sokaknak hivataloknál fogva is ott lévő lakások, jóval kevesebb számú szállásokról kelletik gondoskodni.” (Az 1830-as „Magyar Ország Gyűlésének Írásai”. Pozsony, 1830. I. kötet, p. 138—139. XXVI. szám alatt)

3. „Tudósítás az Országos küldöttségnek, mely az Országos Nehézségek és Kívánságok szerkeztetésére rendeltetett.” (Felolvasták az 1830-as országgyűlésen, az alsó tábla XXIX. ülésén.)

„99. §. Idem Comitatus Zempliniensis circa Revisionem Causarum Criminalium sub tempus Comitiorum per Tabulam Regiam Judicariam suscipiendam, Lege provideri, et, cum quamplurima momenta svadent, ut Comititia in Regni meditullio Pesthini celebrentur, et erigenda in Urbe hac Regnicolari Domo ocyus agi postulat. — Merita puncti hujus in pertractatis 2. et 4. Propositionibus Regiis superata sunt.” (Az 1830-as „Magyar Ország Gyűlésének Írásai”. Pozsony, 1830. II. kötet, p. 374.)

4. Az 1832/36-os országgyűlés alsó táblájának 320. ülése (1835. VII. 5.)

„A kerületi Ülések eleibe terjesztett sérelmek, melyek a Megbizottság Jelentése benyújtása után előterjesztettek. 1-ső. Békés Vármegye Rendei, azon köz kívánsát elérhetése tekintetéből, mellynél fogva az Országgyűlést Pestre áttáltétetni óhajtják, egy az Ország köz költségén ottan felépítendő Ország házának létesítését kívánják:

Ezen kívánsat akkoron, midőn az Országgyűlésnek Pestre áttáltétele eránt Ő Felsegétől Válasz érkezend, fel fog vétettetni. (Az 1832/36-os „Magyar Ország Gyűlés-

nek Írásai”. Pozsony, 1832—1836. IV. kötet, p. 318.)

5. Az 1832/36-os országgyűlés alsó táblájának 347. ülése (1835. VIII. 13.)

„Legelsőben is felolvasta az Elölülő Királyi Személynök a Kerületi Ülés eleibe terjesztett sérelmeket, melyek az Országos Küldöttség jelentése benyújtása után előterjesztettek, ezeknek 1-ső pontjára Békés Vármegyei Követ Szombathelyi megismerte, ugyan, hogy ezen sérelem öszveköttetésben vagyon a más felterjeszteteknek kérdésével a KK és RR, de az is igen, hogy addig nem is remélhető ezen kérdésnek tellyesedése, míg Ország-háza nem lesz Pesten, vélekedése tehát az, hogy előre kell erről gondoskodni és ha többet nem tesznek is a KK és RR legalább most egy küldöttséget kell kinevezni, mely javaslatot készítettene arról, miképp lehetne legjobb moddal Országházat építeni Pesten.” (Az 1832/36-os „Magyar Ország Gyűlésének Jegyző Könyvei”, Pozsony, 1832—1836. XI. kötet, p. 354—355.)

6. Kerületi ülés 1835. XI. 6-án.

„...nehogy a diaeta Pesten tartásának elmellőzésére alkalmas épület nemléte ürügyül szolgálhasson, kívánják Borsod rendei, hogy a nemzet szükségének, de díszének is megfelelő országháza építtessék Pesten, a nemzet költségén (24 megye s a Hajdú-kerület pártolá, más 24 megye s az Egyházi Rend ellenzé) — az Elnökség nemre jelentette ki a végzést.” (Kossuth: Országgyűlési Tudósítások, 5. kötet. Bp. 1961. p. 210.)

7. Kerületi ülés 1836. III. 29-én.

„Bóthy Bihar megbízásából megújítja a pesti Országháza építésének javaslatát, oly Országházat építeni, melyben a Nádornak s a Statusok Táblája Elnökének is megfelelő lakása legyen. — Elfogadják oly értelemben, hogy a Nádor kéressék fel a tervek elkészítésére és a jövő országgyűlés előtti bemutatására.” (Kossuth: Országgyűlési Tudósítások, 5. kötet. Bp. 1961. p. 606.)

8. Az 1832/36-os országgyűlés alsó táblájának 450. ülése (1836. IV. 9.) felolvasott üzenet:

„Izenete a KK és RR a Pesten építendő Országháza tervének a jövő Országgyűlésig leendő megkészítése tárgyában. Közös és forró óhajta az a Nemzetnek, hogy Fejedelme az országban hív magyarjai között vegye királyi lakását. Az olly számos Törvények világos rendeletén is gyökerező abbéli kívánsatokat az Ország Rendei jelen Országos Gyűlésükből ismételve felterjesztették, Ő Felsege 1835-i Decemb. 16-án költ k. K. válaszában akép méltóztatván nyilatkozni: hogy nemcsak önszándékából, hanem a Törvények teljesítése iránti állhatatos indulatjától is ösztönözötte az országban gyakrabban s hosszabb ideig fogja venni lakását, — ennek tettlegi betöltésétől a Fejedelmi ígéret szentségébe vetett fiúi bizodalommal várnak; továbbá szinte közös és forró óhajta az Orzágnak az is, a mit az 1830-i és jelen Országos Gyűlések ismételve szorgalmaztak, de reá még ez úttal k. K. választ sem nyertenek, hogy t. i. ezentűl az Országgyűlései Pest városában tartassanak. Hogy tehát az Orzágnak feljebb érdeklett igazságos mind két kívánata annál biztosabban teljesíttessenek, s minden vélt akadályok annál teljesebben és sikeresebben elháríttathassanak: a KK és RR azon szándéktól viseltetve, hogy Pest városában s a végre kijelendő alkalmas helyen nemcsak a szükségnek, hanem a Nemzeti díszének és méltóságának is voltaképp megfelelőleg, egy olly Országháza építtessék, mely mind az Országgyűlési tanácskozások, mind pedig az Ország Nádorának, és még a KK és RR Táblája Elnökének lakásaik helyeül szolgálhasson, mind ezekről pedig a jelen Országgyűlésen körülményesen értekezni és rendelkezni már nem is lehet, Ő Cs. K. Hercegségét szíves tisztelettel kéri, hogy a nemzet közös óhajtsai teljesítése iránti buzgó indulatjánál és munkáságánál fogva is, a feljebbiek értelmében építeni szándékozott Országházának terveit szinte köz tisztelettel ki kért önfelügyelése alatt megkészíttetni, s azt a költségek



feljegyzésével együtt további tanácskozás és rendelkezés végett a jövő Országgyűlése eleibe terjeszteni méltóztassék semmit sem kételkedvén a KK és RR afelől, hogy feljebb előadott hazafiúi nézetüket a M. Fő RR is osztani, s részükről is közbevetendő kérésüket a KK és RR Ő Cs. K. Fő Herczégéhez intézett kérésével egyesíteni fogják." (Az 1832/36-os „Magyar Ország Gyűlésének Írásai” Pozsony, 1832—1836. VII. kötet, p. 317—318.)

9. Az 1832/36-os országgyűlés alsó táblájának 450. ülésén (1836. IV. 9.)

„Somogy Vármegyének második Követe Küldőinek kívánságához képest azt sürgette a jelen ízenetben kimondatni, hogy csak Pesten építhetessék az Ország háza.” (Az 1832/36-os „Magyar Ország Gyűlésének Jegyző Könyve”. Pozsony, 1832—1836. XIV. kötet, p. 159.)

10. A felső tábla jóváhagyja a 8. sz. alatt idézett határozatot. „Felelete a Múlt. Fő Rendeknek a Nemzeti nyelv terjesztésére felállítandó praeparandia, a polytechnikumi Intézet és az Ország Háza tárgyában.” (Felolvasták az alsó tábla 456. ülésén, 1836. IV. 20.): „Az Ország Háza tárgya eránt nem lévén észrevétel...” (Az 1832/36-os „Magyar Ország Gyűlésének Írásai.” Pozsony, 1832—1836. VII. kötet, p. 450.)

11. Az alsó tábla üzenete a felső táblához az Országháza ügyében az 1839/40-es országgyűlésen (1839. VIII. 22.) „Üzenete a Karoknak és Rendeknek a Pesten építeni szándékozott ország háza tervének s az ehöz tartozó adatoknak elő terjesztése tárgyában.

Miután az utóbbi ország Gyűlésén nyilvánított azon köz kíváнат — hogy a mennyiben arról, hogy Pest városában, s a végre ki jelelendő alkalmas helyen, nem csak a szükségnek, hanem a nemzet diszének és méltóságának is voltakép meg felelőleg; ország háza építtessék; — ország gyűlésileg rendelkezni kellett; Ő császári Királyi fő Herczége, a nemzet közös óhajátasai tellesedése eránti buzgó indulatjánál, és munkásságánál fogva is, az akkoriban ki fejtett szándék értelmében építeni czélzott ország házának tervét; szinte köz tisztelettel ki kért ön föl ügyelése alatt meg készíteni; s a kölcségek fel jegyzésével együtt a jelen ország gyűlése eleiben terjeszteni kegyeskedjék; Ő Császári Királyi fő Herczégének el fogadását megnyerte, a karok és Rendek, kik mind az ország gyűlési említett végzet, mind a közönségessen érezhető szorgos szükségnél fogva; a feljebb érdeket tárgyról még a jelen ország gyűlésen tanácskozní, és rendelkezni kívánnak: Ő Császári Királyi fő Herczégét szíves tisztelettel arra kérik: hogy e tárgyban tett intézkedéseiről, a tervek, kölcségi fel jegyzések, s egyéb adatok elő terjesztésével; az ország Rendeit minél előbb értesíteni méltóztassék; semmit sem kételkedvén a felöl, hogy abbéli bizodalmas kérésüket a Méltóságos fő Rendek osztani, s azt részükről is, Ő Császári királyi fő Herczége előtt közben vetendő kérésükkel egyesíteni fogják. — Felolvastatott a T. KKnál és RRnél Auguszt. 22-én.” (Országos Levéltár, N. 67, Fasc. F., Nro. 34.)

12. A főrendek válasza az előző üzenetre. (Datum nélkül; a 25. sz. alatt idézett forrás szerint 1839. X. 7-én kelt.)

„Viszon ízenete a méltóságos fő Rendeknek, a Pesten építtetni szándékolt Ország háza tervének s az ehöz tartozó adatoknak előterjesztése tárgyában.

Ő Cs. Kir. fő Herczége a Tettes KK és RR e részbeni ízenetjük folytában a Mgos fő rendeknek kegyelmessen kinyilatkoztatni méltóztatott, hogy az építtetni szándékolt Ország-háza eránti terveknek készítésével, és az ide szolgáló adatoknak öszveszedésével a múlt Ország Gyűlésének eloszlása után olly személyeket, kiknek ügyessége a czélban vett sikernek elérhetését reményl-tette, megbízni kegyeskedett; ezeknek tökéletes befejezése azonban Ő Cs. Kir. fő Herczégének közben jött súlyos betegsége s ennek következtetésében egézségének helyreállítása okéért történt utazásai miatt mind ez ideig némiképp hátrálttatott légyen, mindazonáltal mihelyre a kérdéses tervek és adatok elkészülve és megszerezve lesznek, azokat Ő Cs. kir. fő Herczége az Országos Karoknak és Rendeknek kegyelmessen előterjeszteni fogja — ezekről a Mgos fő Rendek a Tettes KK és Rendeket ezennel szívesen értesíteni kívánták.” (Országos Levéltár, N. 67, Fasc. F., Nro. 34.)

13. Pollack Mihály beadványa a nádorhoz az Ország-háza-megbízás elnyerése érdekében (1839. XII. 22.)

„Euer Kaiserliche Hoheit! Gnädigster Herr! Die Euer Kaiserlichen Hoheit angestamte Kaiserliche Huld und Gnade, mit welchen ich schon öfter beglückt zu werden die Höchste Ehre genoss, flössen meinem von der tiefsten Verehrung von der unbegrenzten und ehrfurchtvollsten Anhänglichkeit durchdrungenem treuem Herzen auch diessmahl die ersehnteste Hoffnung ein, dass Euer Kaiserliche Hoheit meiner unterthänigste Bitte, welche ich hiemit vorzutragen mir ehrethbiethigt die Freiheit nehme, gnädigst aufzunehmen geruhen werde.

Da der noch im vorigen Reichstage durch die Löblichen Stände hinsichtlich eines in Pest zu erbauenden Land Hauses ausgesprochene Wunsch laut öffentlicher Bekanntmachungen realisirt werden soll; so wage ich Euer Kaiserliche Hoheit in tiefster Ehrfurcht unterthanigst zu bitten, bei der, aus Anlass dieses beabsichtigten Baues, gnädigst vorzunehmenden Wahl eines Architekten in huldvollster Erwagung meiner bisherigen unterthänigsten Leistungen meiner gnädigst Rücksicht zu nehmen, und erlaube mir zugleich demuthsvoll Euer Kaiserlichen Hoheit das heiligste Versprechen unterthanigst zu Füßen zu legen, dass ich denselben rastloser Eifer so wie meiner in der Architektur in einem Zeit Raume von 40 Jahren gesammelten Erfahrungen bei der Ludoviceischen Militair Academie sowohl, als auch bei dem noch im Baue befindlichen Ungarischen National Museum zur höchsten mich beglückenden Zufriedenheit Euer Kaiserlichen Hoheit unverändertlich zu bewähren beflissen war, auch diesem neuen Baue mit aller möglichsten Energie widmen würde, um dadurch nicht nur das höchste Vertrauen und Gnade Euer Kaiserlichen Hoheit, sondern auch jenes einer glorreichen Nation ferners zu rechtfertigen.

Geruhe Euer Kaiserliche Hoheit diese meine im herzlichen Vertrauen auch Euer Kaiserlichen Hoheit höchste Huld und Gnade gewagte unterthänigste Bitte gnädigst zu entschuldigen, und huldvoll zu gestatten mich auch der fernerer höchsten Huld und Gnade ehrethbietigst empfehlen zu dürfen. Euer Kaiserlichen Hoheit — Pest, am 22. Dezember 1839 — treu gehorsamster Michael Pollack.” (Országos Levéltár, N. 24. 1839, Polit. 2367.)

14. A nádor válasza az előző beadványra (1839. XII. 25.)

„Zu Berücksichtigung Ihres mir am 22. d. M. unterbreiteten Antrages fordere ich Sie hiemit auf, nachdem die Reichsstände ihren Wunsch, ein Landhaus in Pest zu erbauen, wiederholt ausgesprochen habe, eine vorläufige Skizze dazu entwerfen, und mir, sobald, als möglich, einreichen zu wollen, indem die weitere Ausführung derselben dem Zeitpunkte vorbehalten bleiben muss, wo ich selbst wieder nach Ofen zurückgekehrt seyn werde. Pressburg, d. 25. Dec. 1839.” (Országos Levéltár, N. 24. 1839. Polit. 2367.)

15. Pollack beadványa a nádorhoz a Nemzeti Múzeum ügyében; ennek végén beszél az Országházról is (1840. III. 23.)

„Schlüsslich nehme ich mir in tiefster Ehrfurcht die Freiheit Euer Kaiserlichen Hoheit bezüglich auf dero höchst gnädige an mich dto 25. December v. J. Nro. 2367. erlassene Aufforderung hinsichtlich einer für das durch die Löblichen Reichs Stände zu erbauen beabsichtigte Landhaus zu entwerfenden Skize unterthanigst zu berichten, dass ich, wenn ich dieselbe gleich aus Mangel eines Programms eines so umfassenden Gegenstandes zum Theile, theils aber auch wegen der vielen damit verbundenen Vorarbeiten — von dergleichen ich auch beym Museum in Anspruch genommen war — bis nun nicht vollendet habe ich dieselbe nichts destoweniger, da ich in der Bearbeitung derselben ohnedem begriffen bin, in kürzester Zeit Euer Kaiserlichen Hoheit persönlich — wenn ich hiezu die Gnädigste Erlaubniss zu erlangen das hohe Glück haben könnte ehrethbietigst zu Füßen zu legen beabsichtige, welches Glück mir zugleich Gelegenheit darbiethen würde mich über manchen in diesen allerunterthänigsten Berichte enthaltenen Gegenstand mündlich besser zu erklären.” (Országos Levéltár, N. 24., 1840. Musei, 848, fol. 222.)



„ 16. A nádor válaszában az Országházra vonatkozó része (1840. III. 26.):

Übrigens gewärtige ich die von Ihnen erwähnte Vorlage einer Skizze des zu Pesth zu erbauenden Landhauses, sobald Sie damit zu Stande gekommen seyn werden, entweder hier, oder auch in Ofen, wenn ich mittlerweile und etwa noch vor dem Schlusse des Landtages mich dahin begeben sollte.“ (Országos Levéltár, N. 24. 1840. Musei. 484, fol. 224.)

17. Pollack Mihály beadványa, mellyel a terveket a nádorhoz benyújtotta. (Kelt 1840. IV. 15, iktatták 1840. XII. 26.)

Eure Kaiserliche Hoheit! Gnädigster Herr! Obwohl weit entfernt zu wännen, dass mein zu einem, durch die Löblichen Reichs Stände in Pest zu erbauen beabsichtigte Landhaus in folge Euer Kaiserlichen Hoheit gnädigsten Auftrages aus Pressburg dd 8 December 839 No. 2367, wenn gleich mit möglichste Umsicht und Berücksichtigung aller zu einem Ständehaus erforderlichen Bestandtheile verfasster und nun vollendeter Entwurf — welchen ich, mit den Verhältnissen der ungarschen Reichs Stände zu wenig vertraut blos im Bestreben, diese, mit denen mir theils durch persönliche Contemplation auf meinen früheren Reisen, theils aber durch geschöpfte Informationen, aus mehreren in diesem Fache herausgegebenen Werken näher bekannt gewordenen Verhältnissen ähnlicher in Frankreich, England und Deutschland schon bestehender Gebäude in möglichstem Einklang zu brigen — verfertigte, — als dem beabsichtigten Endzweck ganz entsprechend zu betrachten sey; erlaube ich mir Ehrfurchtsvoll denselben dennoch hauptsächlich auf der haupt Dislocation aller in derlei Gebäuden sich berührender Verhältnisse basiret, zwar ohne erläutern dem Programme, aber in der innersten Überzeugung, durch denselben Euer Kaiserlichen Hoheit einen allerunterthänigsten Beweis zu liefern, dass es mir weder an erforderlichen Kenntnissen noch an regem Eifer gebricht, um ein Gebäude dieser Art unter der weiteren gnädigsten Weisung Euer Kaiserlichen Hoheit — wenn höchst Dieselben unsere Schwester-Städte mit Ihrer beseeligen den Gegenwart wieder beglücken werden — in dem Grade durchzuführen, als es die Verhältnisse der Regierung, und die Rücksichten des Landes, und dessen Mitteln gestatten — mit der gehorsamster Bemerkung ehrethätigst zu Füßen zu legen, dass die Zusammenstellung des Ganzen aus den in dem Raum benannten Gegenständen näher, und bemerkbarer hervorgehe.

Da ich des höchsten Glückes Euer Kaiserlichen Hoheit diesen Entwurf persönlich zu unterbreiten, wozu ich mir die gnädigste Erlaubniss in meinem letzten Berichte unterthänigst erbat, durch die bis heute, trotz allmeiner Mühe noch nicht erfolgte Einsendung zweier das National Museum betreffender Gegenstände — deren Unterbreitung ich, mit jener des eröffneten Entwurfes ehrfurchtsvoll verbinden wollte — verlustig wurde, einer, andererseits aber auch, nachdem uns, vermög verbreiteten Gerücht das Glück Euere Kaiserliche Hoheit noch vor'm Schluss des Reiches Tages — wo höchst Dieselben am meisten in Anspruch genommen werden dürften — zu verehren nicht zu Theile werden soll, und ich in tiefster Ehrfurcht erachtet habe, dass es Euer Kaiserlichen Hoheit vielleicht angenehm seyn dürfte, den fräglichchen Entwurf noch vor Ende des Landtages zu erhalten, so sah ich mich auf den gewählten schriftlichen Weg leider beschränket.

Schlüsslich erlaube ich mir zu hoffen, mich der, durch den mir zu diesem Entwurf gegebenen Auftrag erteilten höchsten Gnade — nicht unwürdig bewiesen zu haben, und wage Eure Kaiserlichen Hoheit hinsichtlich desselben demüthigst um Deto höchste Nachsicht, so wie um Höchst Dero weiteren Gnädigsten Aufträge in diesen Angelegenheit zu bitten, welche ich auf das möglichst Vollkommenste zu vollbringen mit dem rastlosestem Eifer, und ununterbrochenem Bestreben beflissen sein werde. — Der ich der unbegrenzten Huld und Gnade mich empfehlend, in lebenslänglicher tiefster Verehrung ersterbe.

Euer Kaiserlichen Hoheit — Pest am 15 April 1840 — treu gehorsamster: Michael Pollack.”

Az összehajtott levél külső oldalán egykorú, halvány

ceruzairással a következő rájegyzés található: „Superatum per Exhibita SS. et OO. Plana.”

(Országos Levéltár, N. 24. 1840. Diaet. 1956.)

18—23. Pollack Mihály tervei az Országházhoz és a tervekhez tartozó jelmagyarázatok. (Országos Levéltár, T. 18., 30.)

18. „Földszín” (alaprajz). Aláírás: „Pollack Mihály cs. k. építész Pesten”; mérete: 925×574 mm; léptéke: 1 öl = 8 mm.

19. „Első emelet” (alaprajz). „Pollack Mihály cs. k. építész Pesten”. 930×576 mm, 1 öl = 8 mm.

20. (Felirat nélkül: főhomlokzat). „Pollack Mihály cs. k. építész Pesten”. 925×573 mm, 1 öl = 11 mm.

21. „A. B. betűk szerinti szelete” (metszet). „Pollack Mihály cs. k. építész Pesten”. 927×572 mm, 1 öl = 11 mm

22. „A. földszinti helyzet leírása.

- A. Tornác és király lépcső
- B. Királyi fölmenet (:kocsikkal:)
- C. A Méltóságos fő rendi Tábla Elnökeinek följárása
- D. A Méltóságos fő rendek számára tornác, fölmenet, följárások és fölépcső
- E. Kápolna és sekrestye
- F. A Méltóságos fő rendek cancelláriája, tiszti és szerkesztési irodák, levél és könyvtár
- G. Frisítő teremke a Méltóságos fő Rendek számára
- H. Közös társalgási terem
- I. A Tekintetes Rendek és Elnökük számára fölmenet (:kocsikkal:) tornác, följárások és fölépcsők
- K. Fölmenetek és tornácok
- L. A Tekintetes Rendek szerkesztési s hivatali irodája cancellaria nyomda, levél és könyvtár
- M. A Tekintetes Rendek frissítő teremkéje
- N. Kapus laka
- O. Közlekedési lépcsők és karzatok
- P. Félrehelyek (:különös számal jelelendek:)
- Q. Ör szoba
- R. Előcsárnok.”

23. „Az első emelet leírása.

- A. Lépcsők, előterem, terem s a Királyi Felség zártereme
- B. Méltóságos fő Rendek tereme
  - b, A Felséges Udvar karzata
  - bi a Méltóságos fő Rendek karzata
  - bii a halgatóság karzata
  - biii az Elnök s a hivatalosok székei
- C. Pihenési karzat
- D. A Méltóságos fő Rendek előtereme
- E. Ruhatár
- F. A két tábla vegyes ülésének tereme
- G. Bizottmányok tereme
- H. A Méltóságos fő Rendi Tábla Elnökének laka
- I. Fő-lépcső s a fő Rendi Tábla karzatára följárások
- K. Félre heljek (:különös számmal jelelendők:)
- L. Fő-lépcső s a Tekintetes Rendek karzatára följárások
- M. A Tekintetes Rendek előtereme és ruhatar
- N. A Tekintetes Rendek tanácskozási tereme
  - n, A Tekintetes Rendek padjai felül — segédek számára alul
  - ni a halgatóság karzata felül — a segédek alul
  - nii az Elnök és szőlők szószéke
- O. Pihenési karzat
- P. A Tekintetes Rendek előleges tanácskozási tereme (:Conferentia-terem:)
- Q. A Tekintetes Rendek Elnökének lakása
- R. Félre helyek (:különös számokkal jelelendők:)”

24. Pollack Mihály beadványa a nádorhoz az Országház-megbízás elnyerése ügyében (1843. VI. 17.)

„Eure Kaiserliche Hoheit! Gnädigster Herr! Unterm 25 December 839 Nro. 2367 geruhrten Eure Kaiserliche Hoheit mir von Pressburg aus den gnädigsten Auftrag zu ertheilen, dass nachdem die Reichstände schon wiederholt den Wunsch ausgesprochen haben ein Landhaus in Pest zu erbauen, ich einen vorläufigen Entwurf anfertigen, und selben Euer Kaiserlichen Hoheit



unterbreiten solle. — Diesem gnädigsten Auftrag zufolge erlaubte ich mir Euer Kaiserlichen Hoheit mittelst unterthänigsten Bericht dd<sup>o</sup> 25 April 840 einen Entwurf zu einem Land oder Ständehaus mit der unterthänigsten Bemerkung zu Füßen zu legen, dass obwohl ich diesen Entwurf theils nach dergleichen schon bestehenden Bauwerke aus der jüngsten Zeit, welche zu besichtigen eigene Reisen, und auf diesen besondere Erfahrungen machte, verfertigte dennoch weit entfernt sey zu glauben; dass dieser ohne allem Program verfasste Entwurf geeignet sey, den gnädigsten Ansichten Eurer Kaiserlichen Hoheit und demnach der Reichstände zu entsprechen; — auch ich mir auf erfurchtsvoll erlaubte Euer Kaiserliche Hoheit die Bitte zu Füßen zu legen diesen Entwurf blos als ein Beweis meines ungeschwächten Thätigkeit und Eifer so wie von meiner Kunstfertigkeit und meinen vielfältigen sich aus auf diese Art von Bauwerken erstreckenden Erfahrungen huldreichst anzusehen, und daraus gnädigst zu ersehen geruhen möchten, dass es mir nach einem mitgetheilten den Bedürfnissen der Ungarischen Reichstände anzupassenden Program und nach vorausgelassener Bezeichnung der geeigneten Platzes um so leichter werden dürfte denen Anforderungen über die Eintheilungen der Localitäten als auch diese mit denen dazu votirten Geldmitteln in strengsten Einklang zu bringen.

Ich nehme mir daher in der Voraussetzung dass die Reichs-Stände im Verlaufe des so eben begonnenen Reichstages, ihren Wunsch in Pest ein Landhaus zu wiederholt in Anregung bringen dürften in tiefster Ehrfurcht die Freyheit meine Euer Kaiserlichen Hoheit unterm 15 April 840 zu Füßen gelegte Bitte hiemit wiederholend um die Höchste Gnade zu flehen, womit Eure Kaiserliche Hoheit in vorkommenden Falle mir dero gnädigster Vertrauen welches ich so glücklich war, bishero zu geniessen, auch bei dieser Gelegenheit zu schenken und mich mit der Anfertigung des Entwurfes gnädigst zu beauftragen geruhen wollen — zudem ich mir noch ehrfurchtsvoll erlaube Euer Kaiserlichen Hoheit die Versicherung zu Füßen zu legen, dass ich alle Anforderungen zu entsprechen sowohl den Willen als die Mitteln in mir habe, und mir nebstbey auch die Hilfe meiner beyden Söhne August und Julius zu Gebothe stehet, welche die Ständehäuser in Paris, London und auch in den verschiedenen deutschen Staaten genau studiert, und sich gleichmir über die Bestandtheile und wesentlichen Eigenschaften eines entsprechenden Landhauses genau unterrichtet haben. Zugleich bin ich ehrfurchtsvoll so frey unterthänigst zu bemerken, dass es vorzüglich auf den Platz so wie auf die für ein derley Bauwerk zu verwendenden Geldmitteln ankommt, um einen entsprechenden Erfolg zu bewirken, und nehme mir demnach ehrerbietigst die Freiheit Euer Kaiserlichen Hoheit zur gnädigsten Berücksichtigung drey Plätze zu bezeichnen, welche sich meiner unmassgeblichsten Meinung nach vorzüglich zur Aufführung eines solchen Baues eignen dürften.

Den ersten anbelangend diesen dürfte die Reihe der Häuser betreffen, welche in der Fronte dem National Museum auf der Landstrasse entgegen stehet, und dessen Rücken die Unger-Gasse bildet, obschon dieser Platz, auf welchem meist unansehnliche häusser stehen, zum Verhältniss seiner Länge, eine eben nicht verhältnissmässige Tiefe hat, so dürfte durch eine gut einzuleitende Regulirung die Herstellung eines zweckmässigen Ständehauses dennoch zu bewirken seyn, und damit zugleich der Ansicht der Museum eine entsprechende Fronte dargebothen werden — die grösste Schwierigkeit dürfte in den Ankauf der darauf stehende Gebäude liegen. Der zweit Platz dürfte nach meiner Ansicht der bis jetzt beynahe ganz freye Platz rückwärts des Museums seyn, welcher bey einer verhältnissmässigen Tiefe die Länge des Platzes hat, welchen das Museum einnimmt, und von 4 Setien frey gemacht werden kann.

Als dritter Platz dürfte sich der von dem ehemaligen botanischen Garten noch erübrigte Platz nächst den P. P. Franciscanern eignen, und obschon durch die Bibliothek und einen Theil des klostere beschränkt,

dürften sich diese obwaltenden Beschränkungen dennoch leicht beseitigen lassen — weniger aber dürfte der gegenwärtige botanische Garten dazu geeignet sein, da das daran stossende Ungarische National Theater einige Gefahr darbiethen dürfte.

Ausser allen diesen benannten Plätzen bliebe noch ein durch die Stadt Pest von denen hinter den Neubäude liegenden beträchtlichen Plätzen abzutretenden Raume, worauf ein derley Gebäude die Fronte des ganzen daselbst beantragten Platzes einnehmen dürfte übrig.

Da es aber in meine Absicht liegt dem Museum eine entsprechende Fronte, sey es gegen die Landstrasse oder gegen dessen Rückenansicht — zu geben; so genüge meine unmassgeblichste Meinung dahin, dass der Erste oder Zweyte der erwähnten Plätze vor den andern gnädigst berücksichtigt zu werden verdiente.

Indem ich Euer Kaiserlichen Hoheit diese meine unmassgeblichste Vorschläge, und meine hiemit wiederholt gewagte Bitte ehrfurchtsvoll zu Füßen lege, fühle ich mich alleine von dem heissen Wunsche durchdrungen allen Euer Kaiserlichen Hoheit gnädigsten Ansichten in pflichtschuldiger Ergebenheit mit allen mir zu Gebothe stehenden Mitteln zu entsprechen, der ich zu höchsten Gnaden empfohlen in tiefster Verehrung geharre.

Euer Kaiserlichen Hoheit — Pest am 17<sup>te</sup> Juny 1843 — unterthanigst gehorsamster Michael Pollack." (Országos Levéltár, N. 24. 1843. Diaet. 1285.)

25. Az alsó tábla üzenete a felső táblához az Országgház ügyében (Felolvastatott az alsó táblán 1843. VII. 10-én, a felső táblán 1843. VII. 13-án és VIII. 23-án.)

„Izenete a kk. és RR-nek a Pesten építendő ország háza iránti terveknek, ő fensége az ország nádora által a jelen országgyűlés elébe leendő terjesztése tárgyában. A Pesten építendő országgháza iránti terveknek s előleges költségvetésnek ő cs. kir. fő hercegsége által a múlt országgyűlés elejébe való terjesztése tárgyában a kk. és RRnek 1839<sup>ik</sup> évi augusztus 22<sup>on</sup> kelt izenetükre, ugyan azon évi october 7-ről szóló viszon üzenetben a kk. és RR. azon választ nyervén, — hogy ő cs. k. fő hercegsége az építeni céltott országgház terveinek köztisztelettel kikért, s kegyesen elfogadott önfelügyelése alatti megkészítésével s a hozzá járó adatok összeszedésével az 1830-ki országgyűlés eloszlása után olly személyeket, kiknek ügyességénél fogva a célba vett sikernek elérhetését remélhette — megbízni kegyeskedett; ezeknek tökéletes befejezése azonban akkoriban közbenjött akadályok miatt a hivatkozott válasz kiadása idejéig némikép hátráltatott légyen, — mindazonáltal az is, hogy mihelyt a tervek s költségvetés elkészüldenek, azok a kk. és RRnek előterjesztetni fognak, kijelentvén; a kk. és RR. a közönségesen érzett szükségétől újlag sürgetve, az előbocsátott válasz értelmében ő cs. kir. fő hercegségét telles tisztelettel újlag arra kéri: hogy az építeni kívánt országgházának, mint remélni lehet, jelenleg már kész terveit s az előleges költségvetést az ország RRnek minél előbb előterjesztzeni méltóztassék; — a méltóságos fő RRnek a kk. és RR. ebbéli kívánsághoz járulásáról, s valamint a három utóbbi országgyűlésen, úgy most is ezen elmaradott ügynek részükről is hathatós előmozdításáról nem kételkedvén." (Országos Levéltár, N. 68. Fasc. M. Nro. 36.)

26. Pollack Mihály megjegyzései, melyet 1843. VII. 28-i kelettel csatolt a már korábban beadott tervekhez.

„Észrevételek a magyarországban felállítandó ország ház építéséhez megkívántató pénz öszletek iránt.

1<sup>ször</sup> Égy az itt előadott nagyobb szerű terv nyomán készüendő s egyáltalán minden szükséges térekekkel s alkatrészekkel ellátandó Ország házának építése, az előlegesen megkísérlett költség felszámítás szerint mintegy 7—800000 pftra kerülendne, (annak teljes elkészítése és belső rendezése pedig ahoz képes a millj alakban ez kívántatni fog 180—200,000 pftra menne.)

2<sup>ször</sup> Minthogy azonban egy ország ház felállíthatására legelőször is a helyet kijelelni és megkívántóságait s alkat részeinek rendezését elhatározni kellenék, — ennél fogva ezen két multhatatlan feltételek miképeni elhatározásukhoz képest a költségek is változnak és ezek szerint számítandók. — Költ Pesten Julius ho 28<sup>kan</sup>



1843<sup>dik</sup> évben. Pollack Mihály cs. k. építész Pesten.” (Országos Levéltár, T. 18., 30.)

27. *Az országgyűlés felső táblájának XXXIII. ülése (1843. VIII. 23.)* Ezen ismét felolvasták az alsó tábla üzenetét (Függelék, 25.) az Országháza ügyében. *A nádor válasza:* „Én a ts. KK. és RR. kívánatának eleget tenni akarván, e részben több műértőket szolgáltattam fel; kik azonban nehézségeket abban jelentettek ki: hogy egy tökéletes tervet kimutatni nem képesek, minthogy sem a hely, sem az építendő országháznak alakja, minősége az országos RR által meghatározva nincs. De egy közülök még is adott be — de csak egy általános — tervet, mely a ts. KK. és RR. közöltetni fog azon hozzá tétellel: hogy a ts. KK. és RR. ezen terv fölötti észrevételeiket tegyék meg.” (Az 1843/44-es országgyűlés Főrendi Naplója, I. kötet, p. 227.)

28. *A felső tábla válasza az alsó tábla üzenetére.* (Felolvastatt mindkét táblán 1843. IX. 9-én.)

„Válasz izenete a M Fő RRnek a Pesten építendő Országháza tervének előterjesztése tárgyában.

A tek. kk. és RRnek a Pesten építendő Országház tervének előterjesztését tárgyzó kérésükhöz a M. fő RRk is járulván — annak folytán Ó Cs. Kir. fő Hercegsége kegyelmesen kijelenteni méltóztatott, hogy ezen tervnek kidolgozására, úgy a szükséges költségek előleges kiszámítására több műértő egyének felszólítottak — de ezek különböző nehézségekkel állván elő úgy nyilatkoztak, hogy míg a térnek és helynek megkívántató nagysága nem tudatik addig terveket annál kevésbé előleges költségkivetést készíteni nem képesek; egy azonban találkozt, ki a szerént, mikép az Országos Ülések jelenleg tartatnak, tervezetét oly kijelentéssel benyújtotta, hogy a költségek előleges felszámításának tökéletes voltáról, a fellyebb érintett oknál fogva nem kezeskedhetik. — Ezen tervezet az ahoz tartozó adatokkal együtt legközelebb fog elnökség útján az Ország rendivel közöltetni, — Melyekről Ó Cs. Kir. fő Hercegsége és a M. fő RRk a tek. kk. és RR. ezennel értesíteni kívánták.” (Országos Levéltár, N. 68. Fasc. M. Nro. 36.)

29. *55. kerületi ülés, 1843. IX. 14.*

„Zomborcsévics jegyző a Pesten építendő Országház terve előterjesztése tárgyában kelt főrendi viszonzóüzenet olvasá. Klauzál indítványára közegyezőssel országos választmány rendeltetett, mely még az országgyűlés folytában azonnal érintkezésbe tegye magát Pest városával; ha szükség, a helyszínére is menjen el, mint 1832-ben az állóhid tárgyában. A pesti polgárság át fogja látni, hogy a város emlékedésére nagyobb hatással semmi sem

lehet, mint ha az országgyűlés kebelében fog tartatni; reményleni lehet, hogy az ügyet lelkesedéssel fogadják, s alkalmas helyről gondoskodik. Hely lévén, az ige testté fog válni; mert míg hely nincs, addig terveket sem lehet készíteni. Ekkor csak egy terv van készen, a kerületi elnökségnél látható. Ezen választmány minden halasztás nélkül járjon el biztatásában, még ezen országgyűlésnek tegyen jelentést a helyről, szükséges költségekről, s mutassa be a terveket, hogy jövő országgyűlés idejéig a pesti országház készen állhasson.” (Kovács Ferenc: Az 1843—44-ik évi magyar országgyűlési alsó tábla kerületi üléseinek naplója. Bp. 1894. II. kötet, p. 448.)

30. *57. kerületi ülés, 1843. IX. 18.*

„... Zomborcsévics ker. jegyző olvasá fel a RR második üzenetét a Pesten építendő Országház tárgyában, mely változtatás nélkül helyben hagyatott. — Végre a ker. elnökség jelenté, hogy az országház készen levő tervei megtekintés végett nála vannak letéve.” (Kovács Ferenc: Az 1843—44-ik évi magyar országgyűlési alsó tábla kerületi üléseinek naplója. Bp. 1894. II. kötet, p. 452.)

31. *58. kerületi ülés, 1843. IX. 21.*

„Zomborcsévics ker. jegyző felolvásá a Pesten építendő országház iránti második üzenetet, mely pár szó módosítással helyeseltetett.” (Kovács Ferenc: Az 1843—44-ik évi magyar országgyűlési alsó tábla kerületi üléseinek naplója. Bp. 1894. II. kötet, p. 460.)

32. *Az alsó tábla második üzenete a felső táblához az Országháza ügyében* (felolvastatt az alsó táblán 1843. XII. 7-én, a felső táblán 1843. XII. 9-én és 1844. II. 28-án.). Ebben az üzenetben „megértvén a kk és RR az országháza építésének akadályait” egy országos választmány kiküldetését javasolják, amely a telekkijelölés, Pest városával való tárgyalás, adatok összeszedése, tervek készítése stb. ügyekben eljárjon, s az eredményt az országgyűlésnek bemutassa. „Melly ebbéli javaslatnak ó cs. kir. fensége s a m. fő Rek általi elfogadását a kk és RR annál inkább reméli, minthogy a felhozott országos választmány kiküldetését egyenesen a m. fő rendi viszonzóüzenetben előadott akadályok teszik szükségessé, s a közölt egy rendű terv a költségvetés részletes kidolgozásának tellyes hiánya s csupán öszvegeben előadott költségek mennyiségének kijelentett változhatása miatt is, további intézkedések alapjául nem vétethetik.” (Országos Levéltár, N. 68. Fasc. M. Nro. 36.)

33. *A felső tábla 1844. II. 28-i ülésén* a főrendek tudomásul veszik a Karok és Rendek döntését, észrevételt nem tesznek. (1843—44 évi országgyűlés, Főrendi Napló, III. kötet, p. 169.)

## DER ENTWURF DES PARLAMENTGEBÄUDES VON MIHÁLY POLLACK

Mihály Pollack (1773—1855), der in seinen bisher bekannten Werken von der klassizistischen Auffassung nie abwich, fertigte im Winter 1839/40 einen Entwurf des in Pest zu errichtenden Parlamentgebäudes an. Er reichte diesen Plan dem Palatin József mit der Bitte ein, den Auftrag dafür zu erhalten. Die Übersiedlung des Parlaments von Pozsony (Bratislava) nach Pest und der Bau eines ständigen Parlamentsitzes war für die Ungarn in erster Linie eine politische Unabhängigkeitsfrage geworden, und seit 1830 können wir sie ständig auf den Tagesordnungen der Parlamentssitzungen finden. Mit der Bereitstellung der Pläne und der Bauvorbereitung beauftragte die Ständerversammlung des Jahres 1832—1836 Palatin József, der aber die Angelegenheit aus verschiedenen Gründen immer weiter hinausschob. Er empfing den Entwurf Pollacks mit Wohlwollen, aber wegen der vorzeitigen Beendigung der Parlamentssitzung von 1839/40 kam der Plan erst im Jahre 1843 vor das Parlament. Hier hatte er jedoch keinen Erfolg; die Gründe lagen einerseits in der sich in der Zwischenzeit herausgebildeten architektonischen Geschmacksveränderung, andererseits in dem Bestreben des durch die Ständerversammlung gebildeten Ausschusses, ein internationales Preisausschreiben durchzuführen. Das Preisausschreiben

fand im Jahre 1844 statt. Die Studie verfolgt die Geschichte dieser Frage bis zu diesem Punkt.

Die Ereignisse kennen wir bisher nur aus schriftlichen Quellen. Das Kuriosum des jetzt gefundenen Plans von Pollack ist, daß er in diesem Entwurf vom Klassizismus abweicht: in seinem Äußeren zeigt das Gebäude eine in Deutschland modische, mit Quadern versehene Neorenaissance-Form, in welcher wir den unmittelbaren Einfluß des Münchner Residenzschlosses von Klenze und einiger Berliner Gebäude von Schinkel erkennen können; in seinem Innern aber verfügt, neben der grundlegenden klassizistischen Einteilung, die Kapelle im Erdgeschoß über eine gotisierende romantische Ausbildung, welche wir in Pollacks anderen Werken niemals antreffen. Der ein wenig trockene Charakter des Entwurfes kann mit der Schwerfälligkeit des zur Stiländerung gezwungenen alten Meisters einerseits und andererseits damit erklärt werden, daß bei seiner Entstehung der Ort des Gebäudes noch nicht bestimmt war. Die daraus resultierenden kleinen Fehler hätten wahrscheinlich während des Bauens korrigiert werden können, und obwohl dieser Entwurf die Qualitäten des Nationalmuseumgebäudes nicht erreicht, kann er im ganzen als ein würdiger Abschluß von Pollacks Lebenswerk betrachtet werden.

István Bibó



## ADATOK SZENT GYÖRGY IKONOGRÁFIÁJÁHOZ

A magyarországi ikonok között jelentős helyet foglal el a Magyar Orthodox Egyház tulajdonában levő Szent György harca a sárkánnyal című kép, melyet az 1970-ben rendezett Egyházi Gyűjtemények Kincsei kiállítás publikált első ízben.<sup>[1]</sup>\* Az ikont a pesti orthodox templom szentélyében őrzik, innen került restaurálás után a kiállításra. A restaurálást végző Révay Kálmánné ezzel kapcsolatos összefoglaló jelentését az alábbiakban közöljük.

„A festmény anyagának felépítése, konzisztenciája gondos mester munkájára vall. A felületen keletkezett sérülések nem folyamatos pusztulás jelei, inkább pusztításból eredő lokális hiányosságok. A képhordozó fatábla egyik sarka töredezett, ezt a károsodást nedvesség beszívódása okozta, továbbá egyfajta



1. Szent György harca a sárkánnyal. Budapest, Magyar Orthodox templom. Restaurálás előtt



2. Restaurálás közben az 1. számú kép

szű rongálta a hátoldalán és az egyik szélén, de ez az ártalom is régi keletű, és mennyiségében jelentéktelen. A 2,3 cm vastagságú, 47 × 35 cm-es nagyságú deszkát a fatörzs bélhez közelálló részéből vágták ki, ez stabilitásának biztosítója, a változó páratartalom, hőmérsékleti különbségek hatására deformálódott, csekély mérvű görbületet mutat. Összegezve, jól bírta a sok hanyattatást, évszázadok múltán is a festmény hordozója szilárd képalap maradt. A festett felület szenvedett többet jószándékú emberek keze nyomán. A rákerült, rendkívül besötétedett kencék eltorzították, egyes helyeken teljesen fedték a ábrázolást. Így pl. a sárkány jelenléte csupán ikonográfiai feltételezés volt, mert a barnás-fekete borítás alatt sem figurájából, sem pedig a tisztítás folyamán előbukkanó élénk piros színéből nem sejtett semmit (1. kép). Ez az olaj, vaj, füst, levegő

\* Ezúton mondok köszönetet Berki Zuárdnak, a Magyar Orthodox Adminisztratúra titkárnak, aki lehetővé tette a kép tanulmányozását, és segítségemre volt munkámban.



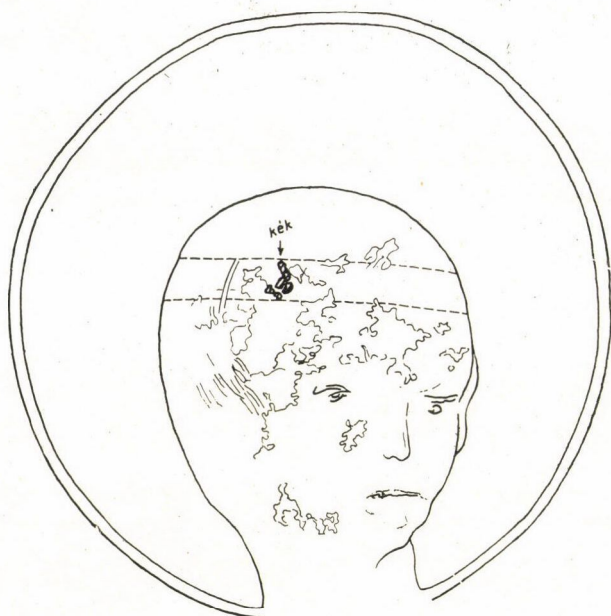
kormából összetevődött lerakódás eltávolítása ugyanancsak megkívánta a restaurálás módszereinek sokfajta alkalmazását. A feltárás után mutatkozott meg teljes valóságában a kártevések maradandó nyoma (2. kép). Erős lúgos szerek hatására a festék kötőanyaga kioldódott, különösen a kék háttéren megfakulást idézve elő. A súlyosabb rongálást kemény szálú kefe vagy éles kaparóeszköz használata okozta, nyomában alapig ható, azonos irányú karcolások és kopásfoltok keletkeztek, amelyek zavaró látványát a rozsdaszerű elszíneződés is fokozza. A sokféle beavatkozás következtében a festékréteg a kép egész felületén megvékonyodott, de ebben a degradált állapotában is a színek értéke magas fokú, hitelesnek mondható."

Mint a jelentésből kitűnik, a rendkívül szennyezett, rongált ikon konzerválva került bemutatásra.

A kép terét egyszínű sötétbarna, 1 cm széles, a tábla széléig kifuttatott keret veszi körül. A kompozíció közép-pontjában kiemelten, szinte a teljes felületen uralkodik Szent György lovas alakja. Alatta a kép alsó szegélyére támaszkodik a hatalmas testű szárnyas sárkány (cimlapkép). A balról jobbra felugró paripa két hátsó lábával a sárkány farkát tapossa, fejét kissé szembe fordítja, két melső lába pedig a sárkány feje fölé emelkedik. Hófehér teret barnás sörény díszíti, és finom halvány szürkével modellált a comb, a has és a szügy plaszticitása. Hátán a nyeregtakaró mély piros, szélén vékony arany rojtozással, és ugyancsak piros a grafikai finomsággal festett kantár. Az erősen rongálódott, lekopott szájrésznél kivehető a zabla karikája. A ló lendülete, nyakának hajlása és fejtartása, színeinek és megformálásának dekoratívítása, ugyanakkor eleven plaszticitása az ismeretlen művész alkotóerejét tanúsítja.

Még fokozottabban igaz ez, ha a főalakot elemezzük. Lován ül, felső testével szembefordul, felemelt jobb kezével a lándzsanyél tetejét, baljával a nyelet mellmagaságban tartja. Fejmozdulata, tekintete követi a lándzsa mozgását. Kék, testhezálló ruhája csak jobb lábán és karján látható, mert testének többi részén ezt eltakarja a sárgás-zöldes színű, páncélszalakkal merevített ing. E fölött mellvért, majd a vállára kapcsolt vörös köpeny, amely a mozdulattól vállán keresztül hullva lobog utána. A nyaknál és a csuklónál erősen kopott aranysegély zárja a ruhát. Lábát, melyen felül visszahajtott bőrcsizma van, vékony kengyel tartja. Feje körül aranyozott glória.

Mesteri az alak mozdulata. Ezt mutatja a felső test kontraposztója, a felemelt kartól induló mozdulat, mely



3. A Szent György arc rekonstrukciója



4. Részlet az 1. számú képről

határozott íveléssel folytatódik a test jobb oldali hajlásában, a vállak, a nyak és a fej fordulása (4. kép). A pillanat monumentális lendületét érzékelteti a hátracsapódó köpeny kifeszülése. És mégis biztos az alak statikája. Az ívelések, a lejtések, hajlások, a fordulatból adódó síkok egymás ellen feszülő dinamikája együttesen adja ezt a statikai biztonságot.

A festmény egyik legpusztultabb része a főalak feje. Csupán erős nagyítással, a megmaradt festéknyomok és a rajzi kontúr alapján volt lehetséges a szem, az orr és a száj vonalának grafikai rekonstrukciója. [2] (3. kép) Ugyancsak ez a nagyítás mutatta meg azt a néhány négyzet-milliméternyi kék festékmaradványt, amely a főalak haján látható, s amely az analógiák alapján a fejet egykor ékesítő pántra vagy diadémra utal. Az alak eredeti festői megformáltságát leghatározottabban ma a lábra feszülő kék nadrág őrizte meg, mert itt megmaradt a test plaszticitásának színnel való megoldása. Ugyancsak a test és tér érzékeltetését adja az ingnek a lábra és a nyeregtakaróra vetített árnyéka és a bőrcsizma felső visszahajtott szegélyének a lábtól való elállása. Mindezeket az apró részleteket azért tartjuk szükségesnek külön megemlíteni, mert a kép eredeti értékeit így idézhetjük fel. Ugyanis a festék nem egyenletesen pusztult el. Ahogy a restaurátor jelentés is rámutat, egyes helyeken a faíg lepattogzott, a felület legnagyobb részén, mintha kémiai hatás érte volna, barna vakfolt semmisítette meg a színeket, máshol pedig a felső lazur semmisült meg. Így csak helyenként maradt meg a teljes eredeti festés.

A kép alsó harmadát foglalja el az állat-szörny, a vöröstitű, hatalmas sárkány. Fejét hátracsavarva néz föl támadójára, szárnyai felfelé nyitottak, megcsavart kígyózó farkát tapossa a ló két hátsó lába. Alsó lábszáraival támaszkodik a földre. Testtartása már a legyőzötté, de mozdulatának feszítettsége még utal erejére.

A három főalak, a lovas, a paripa és a sárkány mind vertikálisan, mind horizontálisan uralkodik a képtéren. Hármuk együttesének lezárását adja a kép felső középső részén az égből alányúló mandorlarészlet. Szinte teljesen elpusztult, csak az alaprteg színeiből láthatjuk a formát. Az analógiák azonban teljes biztonsággal teszik lehetővé e rész rekonstrukcióját: a harcost segítő Isten jelenlétét szimbolizáló, a mandorlában megjelenik a



nyitott ujjú jobb kéz, amely egyben az Isten szavának, az égből alászálló szózatnak a jelképe.

A háttér a képteret hozzávetőlegesen középen osztja meg. Alsó része barnás föld, amely a sárkány háttérét adja, és megközelítőleg a ló hátánál jelzi a horizont vonalát. A paripa nyaka és feje és a főalak felső teste a kék égen rajzolódik ki. A horizonton jobb oldalon alig kivehetők a formák, a város kapuja, házak, és előttük — lépésekben a házakhoz képest fölnagyítva, de térben nem választva el azoktól — áll a királykisasszony (6. kép). Fején arany diadém, arany a köpenye, alóla már csak foltokban jelentkezik a kék, földig érő ruha. Arca elmosódott, úgyszintén keze is, csupán a kar mozdulatát látjuk, balját felemeli, jobb kezét kebléhez szorítja. Vele egysíkban, a kép bal oldalán erősebben pusztult a kép, csak sejteni lehet a tájra utalást.

A festményen négy főszín uralkodik, az ikonfestészetben konvencionális színszimbolika értelmezésében, amelyet Dyonisos Areopagita megfogalmazásában ismerünk. Ez a négy a piros, a fehér, a kék és a barna. Így válik a piros a sárkány megformálásánál a pszichikai agresszió kifejezőjévé, míg a sárkányt taposó paripa színe, a fehér, mint az isteni fény rokona, „ton theion photos syggenos”, a minden földi dolog megsemmisítésének szimbóluma. A kék, az ég színe, a létezés titka, „onton to kryphon”, az érzékelhető földi dolgok lehetséges transzcendentálisálásának jelképe. Végül a barna mindig a kék kontrapunktja, ahogy ellentéte az ég a földnek, az anyag-talan az anyagnak. Így áll szemben képünkön is a kék és a barna a háttér megosztásával.[3]

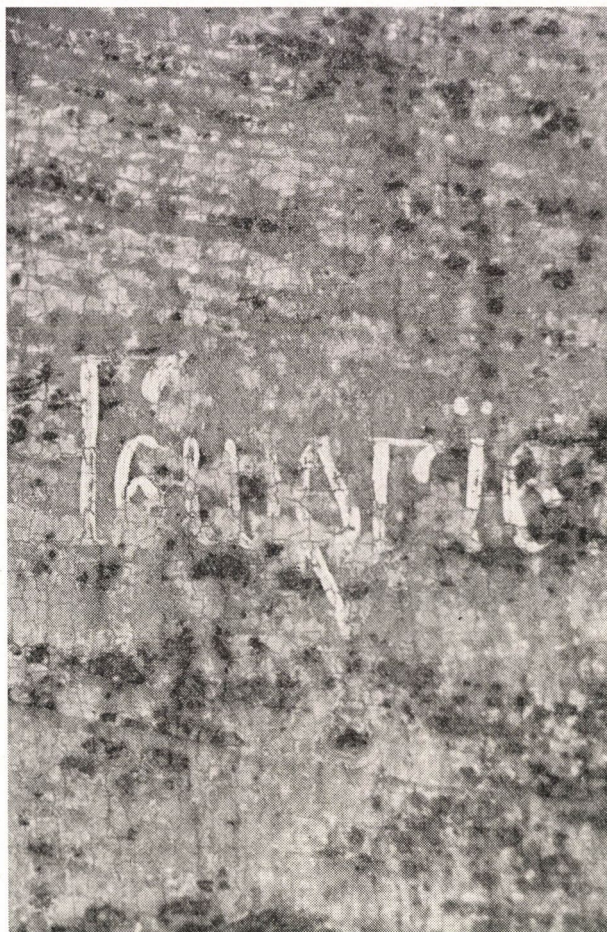
Az ikonfestészet lehetséges alapmodelljeit figyelembe véve — tehát a magasztalót, az epikait, a dramatikait és a teológiát, amely utóbbi a himnuszokra és homiliákra épül — képünk kompozíciója az elsőt, a panegyrikus típust követi annak ellenére, hogy mint epikai részlet megjelenik a királylány a városkapuban. Itt azonban ez nem résztvevője a jelenetnek, csupán staffázs szerepe van. Mindaz, ami uralkodik a kompozíción — a gonosz elpusztító győztes szent hős — mint egyetlen tartalmi szempont, a megalomartir dicsérete és magasztalása.

Az ikonon igen régi festéskiegészítéseket látunk, amelyeknek pasztóztatása, festékanyaga, a színek érettsége és árnyalata teljesen különbözik az eredeti festéstől. Ezek részben nem érintették az eredeti képet, hanem csak kiegészítették a formákat, részben azonban változtattak az eredeti kompozíción. A restaurálás ezt a festékreteget is érintetlenül hagyta. Fehér és piros színnel történt a kiegészítés. Ilyen fehér színt találunk a ló mellő patáin, amely ennek plaszticitását kívánta megerősíteni, és ugyanakkor készült e fehérrel a kép felirata. Piros kiegészítést, illetve átfestést találunk a városrészletnél, ahol a háztetők készültek utólag és ezzel egyidőben a ló nyitott szájának pirosa és a sárkány torkából kifrócsenő vér. Mint említettük, ezek minőségileg elválnak az eredeti festéktől, repedéseik sem azonosak azzal. Lényeges megfigyelniünk azt is, hogy az átfestés alatt több helyen kimutatható egy már elpusztult réteg. Ugyanakkor az az erős rongálódás, amely az ikonon ma megfigyelhető, részben már az átfestés utáni időben történt, és ugyancsak átfestés utáni az a többrétegű szennyeződés, amelyet a restaurálás eltávolított. Mindez az átfestés igen régi volta mellett bizonyít.

A szennyeződés eltávolításához használt oldószerek, a piszok rétegezettsége tapasztalat szerint lehetővé teszi annak feltételezését, hogy az átfestés a XVIII. században történt. Ezt a datálást bizonyosabbá teszi az ikon ekkor készült felirata, melynek szövege és betűtípusa a XVIII. századi gyakorlatot követi, és arra utal, hogy az átfestést ukrán vagy délszláv területen végezték (5. kép). A felirat:

ОТЪИ ВЕЛИ: МЪЧЕНЬКА ГЕОРГИЕ

Ettől az időponttól indulva kísérlelhetjük meg a festmény datálását. A XVIII. század előtti ikonok készítése idejét nem tudjuk az általános stíluskritikai és technikai módszerekkel megközelíteni, ezeknél a fejlődés és alakulás, tehát a korszakokként változó jegyek egészen más



5. Felirat részlete az 1. számú képről

jelleget mutatnak, mint az általános európai művészet.[4] Ugyanis az ikonművészetet nem az ismert stíluskorszakok speciális jegyei alakították az évszázadok folyamán. Változásai sajátosak és belterjesek voltak, a továbblépést mindig egy új műhely, iskola létrejötte biztosította. Az egyes korszakokat tehát nem stíluskategóriákkal határozhatjuk meg, hanem — és itt a szovjet művészet-történet módszereit követjük — egy-egy nagyobb, az adott korszakban legjelentősebb iskola nevével.[5] Ezek alakították ki azokat a meghatározó jegyeket, amelyek segítségével az ikonok datálása lehetséges annak ellenére, hogy a képtípusok, kompozíciós skémák, a technika olyan szigorúan előírt, hogy több évszázadon keresztül alig mutat változást.

Ikonunk kompozíciós felépítése, a formák vonalvezetése, festői megoldása arra mutat, hogy orosz műhely készítette.[6] A mozgás lágy és mégis dinamikus megfogalmazása, a kolorit tiszta és világos színei, idegenkedés a tompa sötét feltónusoktól, az alakok és tárgyak határozott körvonalazottsága megannyi sajátosság, amely az orosz művészethez kapcsolja a képet,[7] és elvezet az időpont meghatározásához. Míg a készítés terminus ante quem-je a XVIII. század, addig bizonyos, hogy a post quam a XV. század, tehát az az idő, amelyben legfőkétebb tartalmi és formai sajátosságait találta meg az orosz ikonművészet. Ikonunk olyan időszakban készült, amikor az orosz művészet nem veszítve sajátágaiból, valami módon mégis kaput nyitott Európa felé, s bár csak bizonyos határig, de utat engedett a kontinens művészetének. Ez az idő a XVI. századdal kezdődik, és fokozatosan alakul a XVII. században.[8] A pesti Szent György képen erre utal a plaszticitásra való, legalább is részleges törekvés és a háttér megoldása. Emellett azon-



ban még frissen őrzi tartalom-forma-technika a klasszikus korszak hatását, és nem mutat semmi olyan eklektikus vonást, amely Európa hatására megmutatkozik az ikonokon. Ez utóbbi lehetővé teszi a készítési időpont további szűkítését. Mivel ez az eklektika a XVII. század művészetében jelentkezik, így ikonunkat e periódus kezdeti időszakára, a XVI. századra datáljuk. Ezt az időpontot erősíti meg az a stilisztikai sajátosság is, hogy a kép nem egy bizonyos iskola jegyeit hordozza, hanem a műhelyek egymásrahatását bizonyítja. E szempontból döntően két iskola, az északorosz és a moszkvai találkozását mutatja. Ez a találkozás a XVI. század művészetének sajátja, a következő évszázadban megint önállóbban, egymástól megkülönböztetetten jelentkeznek az iskolák.[9]

Véleményünk szerint tehát a pesti Szent György ikon orosz műhelyben készült a XVI. században. A XVIII. században ráfestettek, és ezzel a cél az ikon tematikai kiegészítése volt. A festményt ezután erősebb rongálódás érte, majd a ráakódott több réteges szennyeződést távolította el az 1970-es restaurálás.

\*

Ikonunk ismertetését össze kívánjuk kapcsolni e témára vonatkozó ikonográfiai adatok részletesebb ismertetésével. Bármennyire gyakori is az ábrázolásokban Szent György harca a sárkánnyal, mégis, mivel ikonográfiai gyökerei kevésbé ismertek, sok esetben előfordul e téma nem helyes meghatározása, és az ábrázolás egyes részleteinek feloldása sem mindig egyöntetű, éppen a téma eredetének nem teljes ismerete miatt. A hibás attribúciók oka a sárkányölő szentnek Szent Györggyel való szinte kizárólagos azonosítása. A téma a keresztény művészet bizonyos időszakától, úgy tűnik, hogy a XII–XIII. századtól valóban hozzákötődik, a korábbi anyagban azonban, ha az ábrázolásnak felirata nincs, nem lehet vele azonosítani, és szinte bizonyosan nem ő az ábrázolt személy a IX. század előtti alkotásokon.

Szentünkkel kapcsolatos csodák ismertetésének legkorábbi kézirata XI. századi,[10] de ezek között nem szerepel a sárkánycsoda. A sárkánnyal való harc személyéhez fűződő legendájának első feljegyzése a XII. században készült.[11] Ennek megfelelően, a legkorábbi ábrázolásokon nem szerepel a sárkányharc. Ezekben állva jelenik meg, szakálltalan fiatal harcosként, páncélban, lándzsával és pajzzsal. Általában Szent Theodor és Szent Demeter mellett szerepel,[12] és a többi nagy katonaszenttel, Prokopiosszal, Merkuriusszal és Szergiuszsal. Ez az ábrázolási típus századokon keresztül megmarad a bizánci művészetben akkor is, amikor a sárkánylegenda hozzákapcsolódik szentünkhöz, tehát a XII. századtól. Csak például éppen említjük az ikonosztázok deesis-sorát, amelyen Szent Demeterrel együtt mindig ebben a formában ábrázolják, de általános és gyakori ez az ikonográfiai megoldás az önálló táblaképeken is. S ugyanígy látjuk ezt a nyugati művészetben, ahol elsősorban a sárkánycsodához kapcsolták alakját, és ennek ellenére a fenti típus itt is állandósult.[13] Itt kívánjuk megjegyezni, hogy kultusza keletről terjedt latin területre. Tiszteletét a kereszteshadak terjesztették, irodalmi megfogalmazását pedig a Legenda Aurea-ban találjuk.

A hagiographia hozzávetőleg harminc olyan szentet ismer, akiknek legendái között szerepel a sárkányharc.[14] Ábrázolásaikon részben lovon küzdve ölik meg a sárkányt, részben megbilincselik.[15] A jelenet mindkét esetben a jó és rossz küzdelmét szimbolizálja. Hogy a sárkányharc mennyire általános így értelmezendő, bizonyítja az is, hogy a jó princípiumát megtestesítő állatok is, a sas, az oroszlán, a griff sárkánygyőzők.[16]

E szentek legkorábbi ábrázolásai minden epikai részlétől mentesen jelképi értelműek. Így jelenik meg előttünk az első keresztény császár, Nagy Konstantinosz, akinek sárkányölő lovas alakja bizonyosan őstípusát adta a keresztény ikonográfia e témájának. Ő volt a hit hőse, a pogányságot legyőző hatalom.[17] A császár mellett e témához legkorábban kapcsolódó szent, adataink alapján Szent Theodor volt, illetve ő az, akit bizonyosan azono-



6. Részlet az 1. számú képről

síthatunk az ábrázolásokon, mivel feliratosan szerepel neve. Alakja nemcsak a korai bizánci művészetben, hanem a kopt emlékeken is gyakori. Ábrázolása minden esetben azonos típusú: lován ül, lándzsáját a földön kígyózó szörnybe döfi.[18] Az ő személyéhez kapcsolódik a sárkányharc első ismert legenda-megfogalmazása, melynek kézirata 890 körül készült. A kutatók általános véleménye, hogy ez a legenda volt közvetlen forrása a Szent György sárkányharcnak.[19] Ennek motívumait alkalmazta a Szent György legenda szerzője a különösen tisztelt megalomartírra. Szent Theodort különben az ikonművészetben több száz év után is ábrázolták sárkányölő szentként, akkor is, amikor a György kultusz már erősen kisajátította a témát. Ennek egyik reprezentáns példája Szent Theodor Novgorodban őrzött hagiographiai ikonja, amelynek középső képe állva, harci öltözetben ábrázolja a szentet, és az alakot keretező kis képek között, tehát az életrajzi ábrázolások egyik jelenetként szerepel a sárkányharc.[20] Ezzel szemben a Szent György hagiographiai ikonokon általánosabb az a kompozíciós típus, amelyen a középső kép ábrázolja a sárkányharcot.

A fiatal keresztény hitharcos eszméjét dramatizálja a Szent György legenda, aki megküzd a gonosszal a hitelenek megtéréseért. Az ártatlan szív alakjában ölt testet a becsületes, de pogányságában félrevezetett nép. A megölt szörnyeteggel együtt semmisül meg a bálványhit ereje, és az ember az Istenhez tér. A kereszténység tartós győzelmét jelzi a felépített templom. — Ez a legenda alapideálja, amit azután sok tipikus motívum kísér, olyanok, amelyek általánosak a hagiographiában: a szent imája, a szózat az égből, a nép megtérését jelző hitvallás stb. Mind az alapeszmét, mind a hozzákapcsolódó motívumokat különböző epikai részletességgel jelenítik meg az ikonok. A sárkányölő szent alakja mellett így jelenik meg a mandorlában a jobbkez vagy az Isten alakja, sok esetben motiválva az égből alászálló angyallal, aki megkoronázza Györgyöt. Van olyan megoldás, amikor a királyleányt térdelve, hitvallást téve ábrázolja, máskor, amint a megkötözött sárkányt vezeti a város felé. A várost rendszerint a kapu és a városfal jelzi, és ezen belül jelenik meg a királyi pár és a nép. E részletnek van olyan ábrázolása is, amikor a kapun a király vezetésével özönlük ki a tömeg, köszöntve és magasztalva a győztes szentet.

A legendának, mint említettük, első megfogalmazása Szent Theodorral kapcsolatban ismert, és több mint kétszáz év múlva kapcsolódik Györgyhez. Így tehát ez té-







mánk közvetlen forrása. Tovább keresve a sárkányharc eredetét, két irányban indulhatunk. A György legenda irodalomban több esetben utal arra, hogy az elbeszélés az antik mitológiában gyökerezik.<sup>[21]</sup> Említik Perzeuszt, aki megmenti Andromédát a tengeri szörnytől;<sup>[22]</sup> és Hóruszt, aki a démonok pusztító hatalma elleni harcban győzedelmeskedik.<sup>[23]</sup> Felmerül Bellerophantész alakja, aki a Pegazuson ülve megölte Khimairát.<sup>[24]</sup>

A másik forrás, amelyben a téma eredetét kereshetjük, a Biblia. A bibliai sárkány a pokolbeli démonikus erőt jelképezi, melyben egyesül minden, ami az úr ellen van. Ilyen értelemben mint a pogány világhatalom emblema szerepel.<sup>[25]</sup> A Biblia szövegéből válik világossá, hogy a sárkány-elképzelés és ábrázolás alapja a kígyó és krokodil. „... a kígyó magyából baziliszkus jó ki, amelytől szárnyas sárkány származik.” (Izaiás, 14, 29.) A bibliai harc hőse Szent Mihály, aki letaszítja a gonoszt az égből. „... a nagy sárkány, ama régi kígyó, aki nevezetetik ördögnek ... vetteté a földre.” (Jelenések Könyve 12.) Szent Mihály alakja ezért a keresztény művészetben a katonaszentekkel azonos formában, öltözetben és attribúciókkal jelenik meg.

Mind az antik elbeszélések, mind pedig a Biblia megfogalmazása közös alapeszmét hordoz: a jó és gonosz harcát, amelyben a jó győzedelmeskedik, a gonoszt pedig mindig egy szörny jeleníti meg. A téma tehát olyan archetípus, amely különböző népeknél és vallásokban azonos tartalommal jelentkezik. Biztos választ nem adhatunk arra, hogy a keresztény megfogalmazás közvetlen forrását a Biblia vagy az antik anyag jelentette. Mégis véleményünk az, hogy a héber és antik tradíciókat egyaránt felhasználó keresztény kultúra mindkét irányból merített, és ezek a különböző hatások együttesen alakították a téma jelképi értelmét és később megfogalmazott legendáját. Csupán példaképpen említjük a lovon küzdő hős alakját, amely antik hatásra utal. Ezt alátámasztja az is, hogy a legkorábbi ábrázolások stílusa is az antik művészet hatását mutatja. Ugyanakkor a szárnyas sárkány, a krokodil, a kígyó mint a gonosz megtestesítője, a bibliai sátánértelmezést követi stb. Mindez azonban közvetlenül nem érinti a Szent György ikonográfiát, amely a téma több évszázados alakulása után és többszörös át-tétellel formálódott meg.

*Dávid Katalin*

## J E G Y Z E T E K

1 Magyar Nemzeti Galéria. Egyházi Gyűjtemények Kincsei. Budapest 1970. október. 269. tétel.

2 Köszönetet mondok Bikády György restaurátornak a rekonstrukció megrajzolásáért.

3 Konrad Onasch: Die Ikonmalerei. Leipzig 1967. 47–48.

4 A XVIII. századtól az orthodox országok profán művészet megerősödik, és mind ez, mind az ikonfestészet erősen a barokk művészet befolyása alá kerül. Ennek egyik oka bizonyosan az, hogy ez időtől művészek tanulmányi éveik alatt sok esetben éppen úgy külföldi műhelyekben dolgoznak, mint bármelyik más európai ország művésze. Így természetesen megomlik a képzőművészet addigi zárt, belterjes alakulása, és erősebb szálakkal kapcsolódik az általános irányzatokhoz. Ettől kezdve az ikonok datálása nem kíván sajátos módszert annak ellenére, hogy sok esetben a tradicionális kompozíciós formát követik, mert ezeknél is látható a változás a részletformák alkalmazásában, az esetkezelésben, festői módszerben, technikában stb.

5 E módszert áttekinthetően reprezentálja az ikonművészetet iskolákra és egyben korszakokra bontva: Antonova-Mneva: Katalog drevneruszkoi zsvopiszi. Moszkva 1963.

6 Ezúton mondok köszönetet Tegyesváry Ferencnek, aki segítségemre volt a fálak ruházatának és fegyverzetének megvizsgálásában. Véleménye szerint a ruházat északi szláv területre utal.

7 M. V. Alpatov: A művészet története I. Budapest 1963. 385.

8 M. V. Alpatov i. m. 387.

9 Antonova-Mneva i. m. II. kötetében tárgyalja e korszakot.

10 Joh. B. Aufhauser: Das Drachenwunder des Heiligen Georg. Leipzig 1911. 2.

Az anyag feldolgozását lásd Bibliotheca hagiographica graeca. Ediderunt socii Bollandiani. Brüssel 1909.

11 Aufhauser i. m. 85–91. Az általa közölt szöveg kivonatos fordítását adjuk itt, mivel az ikonográfiailag annyira jelentős szöveg magyar fordításban nem ismert. — Ama időben Iasiában volt egy király, Selbios. Bálványimádó volt és nem élt benne könyörület a keresztények iránt. Tette szerint fizetett neki az Úr. A város közelében volt egy ingoványos tó, melyben egy borzalmas sárkány lakott. Naponta felfalt egyet a város lakói közül. A király többször megkísérelte összegyűjtött seregével elpusztítani, de sikertelenül, mivel a sárkány olyan erővel csapkodta a vizet, hogy senki nem tudott közelíteni a helyhez. Mind többeket pusztított el és a nép rettenetes szorongatásban élt. Akkor összegyűlt a város minden lakója a király előtt és kiáltották: „Mit tehetünk ön király. Városunk fekvése szép és jó, de mi nyomorultul elpusztultunk és te király nem törödsz velünk.” Akkor így szólt a király népéhez: „Mindenkit írjunk össze és annak alapján húzzunk sorsot hogy mikor ki áldozza fel gyermekét a sárkánynak. Nekem is van egy lányom akit ádok, mint ti a magatokéit, de a városból nem hagyjuk magunkat elűzni.” Az indítvány mindenkinek tetszett és naponta felfaloztak egy gyermeket, míg a sor a királyra nem esett. Akkor a király felöltöztette lányát bíborba és gyolcsba, fejére diadémot tett, feldíszítette arannyal, ékkövel és gyönggyel, megcsókolta fájdalommal, mintha halott lenne és könnyek között mondta: „Menj egyetlen édes gyermekem, hogy elpusztítsd a sárkányt. Te meglelted fel királyságomat, szemem fénye voltál. Fájdalom nekem szerencsétlennek és nyomorultnak. Hová tekinthetek most már édes gyermekem, ahol öröm tölthetne el? ... Menj, akitől messze volt a

halál. El kell válnom tőled.” Panasz és sóhajtás töltötte be ama várost és népéhez így szólt a király: „Vegyétek aranyamat és ezüstömet, tiétek királyságom, csak hagyjátok meg az én édes szép leányomat.” Azonban senki nem válaszolt szavára, mivel a parancsot ő adta. Látna a király a nép hajthatatlanságát, elküldte gyermekét a tóhoz. És az egész város, kicsi és nagy összeszaladt, hogy lássa a lányt.

De az irgalmas és kegyelmes Isten, aki nem a bűnös halálát, hanem megtérését akarja és azt, hogy éljen, csodát kívánt művelni Szent György által. Ama időben csatában volt Szent György. És történt, hogy a sereg feloszlott és a szent Kappadóciába jött, szülőföldjére. Azonban Isten rendelése szerint ama helyhez ért, ahol a sárkány lakott és ment a tóhoz, hogy megittassa lovát. Ott találta a szülőt, akinek könnyei térdét áztatták és panaszkodott. És a szent mondta neki: „Asszony miért ülsz itt és sírsz?” A szűz így válaszolt: „Nézzek uram, szép vagy és férfias és sajnálom a te virágzó életedet. Miért jössz ide, hogy elpusztulj velem nyomorultul? Pattanj lovadra és menj gyorsan, s örülni fognak azok zemei, akik téged várnak.” A szent mondta: „Asszony ki vagy te, s ki a nép, aki ott a távolban áll, feszülten néz és sír?” A szűz felelte: „Hosszú történet, nem mondhatom el neked. Menj innen és nem halsz meg nyomorultul.” A szent így szólt hozzá: „Mondd el asszony az igazságot. Én veled halok meg, nem hagyok el.” Akkor szólt a szűz keserű sóhajtással: „Uram, városunk fekvése szép és jó, de a vízben, amit látsz, egy borzalmas sárkány lakik. Naponta előjön, hogy elpusztítson egyet a város lakói közül. Én a király egyetlen lánya vagyok. De atyám parancsot adott, hogy mindenki áldozza gyermekét a sárkánynak. A parancs apámra is vonatkozott, és most prédának adott engem. Lásd, elmondtam mindent, menj sietve és így nem pusztulsz el nyomorultul.” A szent végighallgatta és így szólt a szűzhöz: „Most már ne félj, hanem légy bátor, mert kegyelmet találtál Istenem előtt.” És kérdezte őt és mondta: „Atyád és alattvalói kit imádnak?” A szűz felelte: „Heraklészt, Apollót és a nagy istennőt, Artemiszt.” A szent így szólt a szűzhöz: „De te hiszel az én Istenemben.” És a szűz mondta: „Igen uram.” A szent felemelte hangját az Istenhez: „Isten, ki a kerubok felett trónolsz és a mélységekre Jelekirtesz, te aki vagy és maradsz az igaz Isten, te aki ismered az emberek szívét és tudod hiú ürességüket, te aki szolgáltnak Mózesnek csodálatos jelet mutattál, nekem is mutasd könyörületedet és dobd ezt az állatot lábaimhoz, hogy ezáltal megismerjék, hogy te velem vagy.” És az égből a hang szólt: „György, kérsed meghallgatásra került az Úrnál. Tégy amit akarsz, én veled vagyok.” És ebben a pillanatban felkiáltott a szűz: „Jaj, uram siess, jön a borzalmas sárkány.” A szent a sárkány felé indult a keresztes jelével és mondta: „Uram Istenem, aki az eget és a földet alkottad, hajtsd hatalmam alá ezt az állatot, hogy e nép higgyen.” E szavaknál a sárkány a szent lábai elé esett. És a szent szólt a szűzhöz: „Öld meg övedet és lovam kantárját.” A szűz megoldotta és átnyújtotta a szentnek, aki Isten rendelése szerint megkötözte a sárkányt és átadta a szűznek e szavakkal: „Vedd és menjünk a városba atyádhoz.” A szűz átvette a sárkányt és mentek a város felé. Midőn a nép látta a hihetetlen csodát, félelem töltötte el őket és menekülni akartak, mert rettegtek a sárkánytól. A szent azonban rájuk kiáltott: „Ne féljetek, hanem maradjatok és lássátok, hogy szabadít meg az Isten. Higgyetek Jézus Krisztusban és én megölöm a sárkányt.” És akkor így kiáltott a király, az urak és az egész város: „Hiszünk az Atyában, Fiában, Szentlélekben.” Akkor György a sárkány ellen tüzelte lovát és az



rátaposott négy lábával a szörnyre, ő pedig kirántotta kardját és megölte. A nép összeszaladt, a szent lábát csókolgatta, dicsőítve Istent. György pedig elhívatta Alexandria érsekét, és az megkeresztelte a királyt, a vezetőket és az egész népet. — mintegy 240 ezret — az Atya, a Fiú és a Szentlélek nevében. Nagy öröm uralkodott ama helyen, és templomot emeltek Szent György tiszteletére. —

12 Jellemző ábrázolások: Róma, S. Maria Antiqua — Cefalu, Székesegyház — az Athosz hegy kolostorai. Ez utóbbi helyen, ahol a legerősebb tradíciója volt a képzőművészetnek, itt sem találjuk a sárkányharcot egészen a XIV. századig. Az athoszi festőkönnyben is, a többi katonaszenttel együtt látjuk: fiatal harcosként ábrázolva, páncélban, pajzzsal és lándzsával. A sárkányharc még a tiszteletére szentelt kolostorokból is hiányzik.

13 Szép példája Donatello: Szent György című szobra. Firenze, Museo Nazionale.

14 Lexikon für Theologie und Kirche. IV. 1960. 690.

15 Ez utóbbiak közül Magyarországon különösen nagy kultusza volt antiochiai Szent Margitnak.

16 Az oroszlan mint a gonosz sárkány legyőzője, ismert a magyar mitológiában is. Ipolyi: Magyar mitológia. Budapest 1929. 62.

17 Jellemző ábrázolásai: Louvre dyptichonja. Repr. Bulletin de la société archéologique d'Alexandria. V. 1902. 27. — Az aacheni székesegyházban. Repr. Strzygowsky: Der Dom zu Aachen und seine Entstehung. Leipzig 1904. 5.

18 Archelogsche Funde im Jahre 1909. Jahrbuch des Kais. Deutsch. Archeolog. Instituts. 1910. 269. — Strzygowsky: Der

koptische Reiterheilige und der hl. Georg. Zeitschrift für ägyptische Sprache und Altertumskunde. 50. 1903. 49—60. Ebben az anyagban György nem szerepel sárkányölőként.

19 Aufhauser i. m. 238. A Theodor legenda: A szent Euchaita városába ért, amelynek tavában egy vérengző sárkány lakott. A szent megpihent a tó mellett. Egy arra jövő asszony figyelmeztette a veszélyre. A szent kérésére az asszony megvallotta a kereszténységet. Theodor ekkor megkeresztelte és megölte a sárkányt.

20 Repr. Lazarev: Novgorodian Icon-Painting. Moscow 1969. 65. tábla.

21 Gutschmied: Über die Sage vom hl. Georg, als Beitrag zur iranischen Mythengeschichte. 1861. 180. Clermont—Ganneau: Horus et St. Georges d'après un bas-relief inédit du Louvre; notes d'archéologie orientale et de mythologie sémitique. Revue archéologique. 33. Paris 1877. 23—31.

22 A Perzeusz mítosz ábrázolását lásd Paulys: Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft XIX. Stuttgart 1938. 979.

23 Ábrázolásának ismert típusa a Louvre domborműve. Repr. Strzygowsky: Asiens Bildende Kunst. Augsburg 1930. 334.

24 Bellerophantész ábrázolását lásd A. Baumeister: Denkmäler des klassischen Altertums. I. München 1889. 299—303.

25 „Igy szól az Úr Isten: Íme én ellened megyek Fáraó, Egyiptom királya, te nagy krokodil, aki fekszik folyói közepette.” Ezekiel 29,3.

A témát részletesen lásd Lexikon der christlichen Ikonographie. Herausgegeben von E. Kirschbaum. Freiburg 1968. I. 518.

## CONTRIBUTIONS TO THE ICONOGRAPHY OF ST. GEORGE

Among the icons in Hungary the one representing St. George's fight with the dragon — in possession of the Hungarian Orthodox Church — was shown, for the first time, at the exhibition of church art, arranged in the Hungarian National Gallery in 1970.

The composition of the icon, the sketching of the forms, its pictorial accomplishment indicate that it is a Russian work. The dynamics of the figures, the clearness and brightness of colouring, aversion to dark half-tonality, distinct outlining of the figures and objects are all characteristic of Russian art, and at the same time help to fix the date of its making. While we can ascertain that the *terminus ante quem* of its making is the 18th, it is certain that its *post quem* is the 15th century, the period when Russian icon-art displayed its most perfect characteristics in content and form alike. Our icon was accomplished at a time when Russian art — maintaining its specific features — in a certain way, opened the door, to Europe and made way, within limits, for continental art. This period begins in the 16th century and is gradually taking shape in the 17th century. The partial endeavour to achieve plasticity and the accomplishment of the background of St. George's icon discussed here refer to this. Subject, form and execution of the icon vividly retain, however, the influence of the classical epoch, and

there is not a single eclectic line in it, which — under European influence — was obvious in the icons of the time. This latter circumstance makes it possible to fix the date of its making. As eclecticism was already present in the art of the 17th century, we can date our icon to the early stage of that period, that is to the 16th century.

This date has been confirmed by the observations made at the preservation of the picture. In the icon additional painting has been observed, the cracks of which are not identical with the original. In several places under the additional- and repainting a destroyed coat of paint is traceable. The marked damage, noticeable in the icon, must have been effected after repainting. The various layers of dirt, cleaned during the work of preservation also date from the same time. All these confirm an early date of repainting. The used dissolvents and the layers of dirt indicate that the repainting was done in the 18th century. The inscription of the icon confirms this date. It originates in the time of repainting, its legend and lettering follow 18th century practice.

Summing up: the St. George's icon of Pest had been accomplished in a Russian workshop in the 16th century. To complete its theme it was repainted in the 18th century. Later it got very damaged. In 1970, during restoration, layers of dirt were removed from it.



# A HERENDI PORCELÁNGYÁR TÖRTÉNETÉNEK PERIODIZÁCIÓJA

## I.

A hazai művészettörténet-tudománynak időszakonként visszatérő problémája mind a hazai, mind az európai fejlődéssel, illetve annak korszakaival való konfrontálása, az egyes periódusok megalkotása, illetve azok korszerű és módszeres vizsgálata. Az egyetemes történelem korszakai, társadalmi formációk váltakozásának rendszerei. Az időről időre visszatérő fejlődési fázisok regionális fejlődése, az eltolódások elemzése nem lezárt kérdés. Jelentkezése szükségszerűen érezteti hatását a művészettörténet tudományára is. A kérdést fontosnak tekintjük a magunk részéről — de nem alapvetőnek — a kutatás és feldolgozás vonatkozásában, a hazai szak-tudomány fejlődése egészének tekintetében. Ugyanakkor a szűkebb iparművészettörténet egészének vizsgálata során hangsúlyozottabban kerül előtérbe ezen kérdés. Az iparművészet specifikumából adódóan másként kötődik a társadalmi formációkhoz és azok technikai fejlődéséhez. Ezen túlmenően is számtalan sajátos vonást szükséges elemezni az egyes szakágazatok alakulása és fejlődése vonatkozásában. Egyetlen példa elegendő a bonyolult kérdés megvilágításához, illetve érzékeltetéséhez. A reformkorban a művészi kerámia, mint művesség, manufaktúrális termelési viszonyok között fejlődik, és a keménycserép vagy porcelán anyagában jelenik meg. Az ötvösség abban az időben kifejezetten a céhes ipar szervezeti formájában és keretei között működik. Az előbbi a haladóbb, a munkamegosztásos termelési mód irányában mutat haladást, az utóbbi az egyre retardálódó egyedi jellegű kézműves műhelymunka fenntartása érdekeit példázza. Egyértelműen tehát nem rendszerezhető a kor, amelyben a különböző termelési módok élnek együtt — vagy ha igen, akkor magának a korszaknak struktúrájából eredően a különböző módok és formák együttélését tekinthetjük cezurának, azzal a megjelöléssel, hogy a haladóbbat, a manufaktúrális módot, illetve azt kell meghatározónak tekinteni mint olyant, amely a következő korszakban általánosan uralkodóvá válik. Törvényszerű az újabb termelési mód és a különböző kifejezési formák megszületése minden korban. Ez egyetlen példa is szemléltetheti, hogy a hazai iparművészet történetének rendszerbe foglalása, korszakainak kimunkálása nélkülözhetetlen a feldolgozásoknál — de ugyanakkor nem kis probléma megoldását tűzi a művészettörténész elé. Bár az iparművészet kutatása nem kis mértékben elmaradottabb a képzőművészetnél, a fenti kérdés megoldása, legalább mint kísérlet, a figyelem felkeltését célozhatja. Tanulmányunkban, amikor az iparművészet területének egyetlen telepét, illetve annak történetét kísérleljük meg egy periodizációs rendszerbe foglalni, felvetjük azokat a nehézségeket, amelyek, ha egyidejűleg nem is nyerne megoldást, de talán előbbre mozdíthatják a kutatást a különböző iparművészeti ágazatok hasonló problémáinak megoldására. Feltétlen szükségesnek tartjuk, hogy ez megelőzze hazai iparművészetünk történetének korszerű összefoglalója elkészítését.

A Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Bizottsága a hazai képzőművészet története periodizációjának kérdését két alkalommal tűzte szakmai körökben

nyilvános vitára. Jelen alkalommal csak az új- és legújabbkori idők vitájára kívánunk utalni<sup>[1]</sup>, amely 1967-ben zajlott le. Kétségteljes tény, hogy a felvetett kérdések és a hozzászólásokban elhangzottak nem eredményezték a probléma végleges eldöntését, de jelentős mértékben hozzájárultak ahhoz, hogy a korszakokkal foglalkozók körültekintőbben vizsgálják a társadalom és a művészet összefüggéseit, adott esetben az iparművészet egésze vagy annak egyetlen szakágazata vonatkozásában. Az előadó és a hozzászólók valamennyien egyetértettek abban, hogy az 1948/49 nemcsak politikai-történelmi fordulat, de a művészetben is feltétlen határt jelenthet a XIX. században. Mind az előző évtizedek, mind a következők értékelése, illetve a határok megvonása, már a képzőművészet ágazataiban is olyan eltérő mutatok, ami nem teszi lehetővé, hogy az iparművészetben — a vázoltak szerint, bonyolultsága következtében — alkalmazható vagy elfogadható lenne. A XX. században ismét van egy időpont, az 1930-as esztendő közepé, mint művészeti határ elfogadható, de határnak tekinthető pl. a korábbi évtizedek, nevezetesen az 1890-es évek (elég tág megfogalmazás) kezdete mint fordulat, amely tart az első világháború befejezéséig. A magunk részéről nem is kívánunk ezekkel mélyebben foglalkozni, illetve ezen kérdéseket és a vita során felvetődött, az eltérő korszakolásokat vitatni. Megelégszünk azzal, hogy saját kutatásainkat részben egyeztessük a fordulókkal, és így az iparművészet területének, jelen esetben a herendi gyár történetének korszak problémáit, a fentiek figyelembevételével oldjuk meg. Ez esetben fogódzót kell találnunk egyetlen magánjellegű gyár másfél évszázadának és az általános hazai művészet periodizációja összefüggéseinek feltáráshoz.

A kérdés felvetése, és konkrét periodizáció témája alkalmas adhat vitára, illetve más területekre történő hasonló kutatásokra. Eredményeinek tényszerű felsorakoztatása mellett is hangsúlyozni kívánjuk, hogy nem tekintjük ezen periodizációs rendet az egyezések ellenére sem olyan általános érvényűnek, amelyből akár csak a hazai kerámiaművészetre, még kevésbé a hazai iparművészetre lehetne általános érvényű következtetéseket levonni. Nem zárjuk ki azonban annak a lehetőségét, hogy a kutatások során több megfelelő azonosságok tárhatók fel, és konkrétan fogalmazható meg általuk a hazai iparművészettörténet. Ennek előrebocsátásával foglalkozunk a felvetett kérdéssel, megkísérelve a lehető legsokoldalúbb bizonyítást egyes korszakok történelmi és művészeti indoklásának, illetve tartalmi változásainak, sajátosságok kibontakozásának és uralkodóvá válásának mint jellemző és meghatározó tendenciának.

## II.

A herendi porcelángyár története, nemzetközi híre és művészeti értékeinek feltárása hosszú ideig nem vonzotta a hazai kutatókat. Ennek és az iparművészettörténet-kutatás bizonyos fokú elmaradottságának következtében, csak 1921-ben jelent meg az első rövid monográfia, amely éppen a herendi porcelán művészeti értékeinek



felvázolásában ma is forrásértékűnek tekinthető. A hazai porcelánművészet történetében Herend helyének kijelölése, valóságos és feltételezett értékeinek helyes megítélése — függvénye a kutatás bizonyos elmaradottságának. Az a tény, hogy az európai porcelánkutatások első sorban a XVIII. század virágzó nagy periódusára irányultak, a herendi XIX. századi alapítás és tevékenység szükségszerűen oppozíciót jelentett a klasszikus korszak gyáraival szemben. Ugyancsak mindmáig nem értelt, sem történetileg, sem esztétikailag a „herendi porcelán” mint fogalom, egy az európai iparművészeti fejlődés sajátos megnyilvánulása, terméke. Szükségszerűen vetődik fel ezen kérdés-komplexus tanulmányozásánál a társadalom és az iparművészet dialektikus — ez esetben speciálisan bonyolult — összefüggéseinek elemző vizsgálata. A porcelánművészet esetében nem kizárólag az alap és felépítmény korrelációjából lehet következtetések levonásához eljutni, általában az európai porcelántörténetre és esztétikai értékekre vonatkozóan, hanem a hazaira is. Továbbá mint összekötő szféráról vagy átmenetről kell véleményt alkotni, annak az alap fejlődésével, illetve a felépítmény jellegével és tartalmával kapcsolatban. Olyan kérdések ezek, amelyek csakis a dialektikus-materialista módszerrel közelíthetők meg és vezethetnek el a megfelelő esztétikai szintézishez — végső soron a herendi porcelán esztétikumához.

Természetesen szükséges, hogy ezt megelőzzék azok a történeti kutatások, amelyek feltétlen elvezetnek az alapvető fejlődési kérdések tisztázásához, a jelenleg vitatott kérdések megoldásához, a kutatás fehér foltjának felszámolásához. Ilyeneken tekintjük jelen tanulmányunkat, amely egyetlen kérdéssel, a korszakok meghatározásának problémájával foglalkozik.

A világhírű klasszikus porcelángyárak történetének periodizációját tekintette alapul [2] a herendi porcelángyár első tudományos igényű monografikusa, *Layer Károly* is, aki 1921-ben megjelent dolgozatában — akkor feltétlenül korszerűnek tekinthető, de napjainkban is időálló — tudományos módszerrel, ténybeli adatokra hivatkozva ismertette korszakokként a gyár történetét. Bevezetőként rövid társadalmi és történeti áttekintést ad a hazai porcelán megteremtésének nehézségeiről. A feldolgozás jelentősége ellenére is a szerző tudományos nézőpontját, munkásságának eredményét mint a hazai pozitívista szemlélet jelenlétét tekinthetjük az iparművészeti kutatásokban. A *herendi gyár 1839–1850-ig* tartó fejezetében bemutatja a gyár tevékenységét, stílusának alakulását. Utal a vállalkozásban segítő *Stingl József*re (a későbbi kutatások mind a tényt, mind a keresztnevet helyesbítették), az iparkiallítások [3] sikereire és jelentőségére, valamint a hazai főúri mecénásásra, amely szükségszerűen eredményezte a klasszikus európai porcelánok imitálását készletek, egyes darabok előállításának formájában. A *herendi gyár fénykora* (1851–1876) szakaszban a világiállítások sikereinek sorozatát, művészeti vonatkozásban is a régi készletek kiegészítését említi, amelyet *másoló* munkának minősít — nem egészen helytállóan és következetesen. Ennél értékesebbnek tekinti a különböző keleti és klasszikus európai porcelánok inspirációjára létrehozott tárgyakat, amelyek sajátos ízlésükben magukon viselik a herendi jelleget. A herendi értékek létrejöttében szerepet az előképeken kívül *Fischer Mór*icznak tulajdonít, néhány festő nevének megemlítésén túlmenően. A *herendi gyár Fischer Mór*icz utódai alatt c. fejezetben első sorban a gyár gazdasági nehézségeit tárgyalja, majd a részvénytársaságok problémáját. A művészeti kérdéseket csak az akkori tulajdonos, *Farkasházy Jenő* birtokba kerülésével érinti, és ezzel le is zárja a tanulmányát. E befejezés indokolt, hiszen a kortárs *Layer* ismerte a háborús viszonyokat, és többnyire az 1900-as párizsi világiállításig jutott el értékeléseiben, amikor már az újabb szecessziós művészeti eredményeket is megemlíthette. A rövid terjedelmű monográfia minden vonatkozásban forrásnak tekinthető a kutatás számára nemcsak ezért, mert különösen a művészetre vonatkozó megállapításai többségükben értékalloak, hanem azért is, mert első nyomtatásban megjelent tudományos igényű dolgozat. A kiadványhoz,

amely az Iparművészeti Múzeumban 1921-ben rendezett első önálló gyűjteményes herendi porcelán kiállítás alkalmából jelent meg, *Végh Gyula* írt előszót, amelyben nemcsak a kiállítás létrejöttének körülményeit vázolja, hanem a művészettörténet-tudomány számára is feladatot jelöl, amikor megállapítja: „A rövid életű kiállításnak csak akkor lehet igazán tudományos értéke, ha eredményeit — az összegyűjtött fontos adatokat — az utókor számára is megőrizhetjük.”

Ezután közel két évtized múlik el, amely a két világháború közötti időszakot jelenti a legújabbkori történetünkben. A korszak iparművészeti fejlődése és azon belül a herendi porcelánművészet alakulása függvénye a Horthy időszak művészetpolitikájának. Ebben meghatározó minden vonatkozásban a képzőművészet egészére vonatkozóan a hivatalosan is támogatott „római-iskola” mint művészeti áramlat, amely érzékenyen hatott a hazai képzőművészet más területeire, de különösen mély nyomokat hagyott a szobrászatban és ennek következtében a herendi porcelánplasztikában is. A két világháború közötti évtizedek iparművészet-történetírása korántsem fejlődött olyan szintre, hogy saját korának művészetét és létrehozott eredményeit ilyen vonatkozásban értékelhesse. Az újabb kutatási eredményeket közreadó *Ruzicska Ilona*: A herendi porcelán (Bp. 1938) c. bölcsész-doktori disszertációja. A kiadvány lényegében a gyár azóta már helyesbített alapítási idejének centenáriumaival kapcsolatban jelent meg. A tanulmány az akkori tudományos igényeknek minden vonatkozásban megfelelt. Kutatása részben eredeti forrásokra, a gyári irattárban még akkor fellelhető dokumentumokra épült. Külön figyelmet érdemlő, hogy az első szerző, aki a herendi gyár művészeti vonatkozásban értékelhető dekorjait csoportosította. Vázlatosan, de a szükségesnél nagyobb teret engedve a hagyományoknak és romantikus legendáknak, ismerteti azok keletkezését. Ugyancsak jelentősnek tekinthetjük, hogy a gyár nemzetközi sikereinek színhelyeit, a kapott kitüntéseket is összegyűjtve közreadta. Mindezen eredmények azonban ténybeliségük fenntartása mellett is kritikával fogadhatók el, mert a szerző a tudományos tevékenység folyamatában nagymértékben került a Herendi Porcelángyár Rt. vezetőjének és a romantizáló korszak befolyásoló hatása alá. Módszerét tekintve és gazdag adatanyagát vizsgálva, azonban ő sem lépi túl a korra jellemző pozitívista szemléletet. Közel három évtized múltával 1970-ben jelent meg *Sikota Győző*: Herendi porcelán c. munkája, amely sok vonatkozásban gazdagabb anyagot dolgozott fel az előbbieknél. A saját kutatásaira és megjelent publikációkra támaszkodó összefoglaló azonban a történet szemléletében nem egységes. Az egyes fejezetek tartalmi vonatkozásai ellenére sem mutatják a teljességre való törekvés igényét sem a gyártörténet, sem a kialakult porcelánművészet tekintetében. Az újabb kutatási eredmények pozicionális értékét befolyásolja még a fehér területek jelenléte, valamint az a körülmény, hogy a gyár történetének sajátos periodizációját alakította ki, ami feltétlen korrekcióra szorul. Bár három évtized távlatából tekintve a Ruzicska dolgozatot, az abban helyesen felépített részeket nem fejlesztette tovább, sem a modellek, sem a dekorok rendszerének teljesebb bemutatásával, sem művészeti elemzésekkel. A problémák ellenére is jelentős az újabb mű, mert azzal nemcsak az önálló herendi összefoglalók száma gyarapodott, hanem az utóbbi évtized kutatási eredményeinek gazdagodását is bizonyítja.

A fenti három monográfián kívül csak iparművészeti vagy kerámiatörténeti összefoglalókban kisebb-nagyobb terjedelemben jelentek meg a gyár történetével foglalkozó tanulmányok. Ilyenek között elsőnek említhető *Wartha Vince*: Az agyagipar technológiája (Bp. 1892) feldolgozása, amely számos forrásértékű megállapítást is tartalmaz a herendi gyárral kapcsolatban. Sajnálatos tény, hogy a művészettörténészek többnyire figyelmen kívül hagyják e korai, még szinte kortársi tanulmányt. A Ráth György szerkesztésében megjelent „Az iparművészeti könyve” (I–III. Bp. 1905–12) egyetemes iparművészeti összefoglalóban ugyancsak Wartha Vince a terjedelmes kerámia tanulmány szerzője. Újabb adatokkal



azonban nem gyarapítja a korábbiakat *Divald Kornél*: A magyar iparművészet története (1929) összefoglalásában, de megemlítése a teljesség érdekében feltétlenül indokolt. Ezután negyedszázad telik el, amíg *Csányi Károly*: A magyar kerámia és porcelán története és jegyei (Bp. 1954) c. kötete megjelenik. Ebben, részben saját több évtizedes kutatásaira, részben korábbi szerzők munkájára támaszkodva, igen rövid terjedelemben, de a hazai kerámia történetébe ágyazva — inkább tudományos-ismeretterjesztő jelleggel — foglalja össze a gyár történetét. Alig fél évtizede megjelent *P. Brestyánszky Ilona*: A kerámia és porcelán története (Bp. 1966) c. munkájában a Herenddel foglalkozó rész nem haladja meg a fenti összefoglalások anyagát, megmarad az ismeretterjesztő jellegnél. Mégis eredményesnek tekintjük, mert a gyár történetével kapcsolatos újabb adatokat is részben figyelembe veszi, de az előbbiekhöz mérten jóval jelentősebb bibliográfiát is mellékel.

Mindössze a három monográfia és a néhány nagyobb kerámia történeti összefoglaló tanulmány az, amely a herendi porcelánművészet történetével foglalkozik. Talán ez az oka annak, hogy az európai porcelántörténeti kézikönyvek hosszú évtizedeken keresztül, néhány ismertebb jegyen kívül lényegében semmit vagy csak elavult és nem megbízható adatokat közöltek a gyárról. A hazai kutatásra érzékenyen ható tényező negatív jelenség, nagymértékben visszahat a korszerű feldolgozások elkészítésére, különösen az újabb módszerek alkalmazására.

Nem hagyható figyelmen kívül a fejlődés és érdeklődés, amely az elmúlt évtizedben a Herend történeti kutatása felé fordult. Több irányban elinduló munka számos alapvető új eredményével megdöntötte a szaktudományban ez ideig egyöntetűen elfogadott adatokat, köztük az alapítás első évtizedeinek körülményeit. Ebből a körből nagyobb, forrásértékű tanulmányaival *Mihalik Sándor* (1900—1969) említhetjük, aki a hazai keménycserép- és porcelántörténet kiemelkedő kutatója. Továbbá *Molnár László* — e tanulmány szerzőjét —, *Tasnádiné Marik Klárá*t, akik a kutatásaik egy részében a gyár első időszakának körülményeit vizsgálták. Ezek a tanulmányok a fentebb említett műveknél alkalmazott tudományos módszerekkel ellentétben nemcsak haladóbbak, de korszerűbbek is. Egy részük szerzői túl a pozitívista szemléleten a történelmi és társadalmi összefüggésekre is kiterjedtek, s nem egy esetben a dialektikus materialista módszer alkalmazásáig is eljutnak. Mint egyik veszélyét és némi torzulás előidézőjét említhetjük a tudományos korszak eredményeinek, hogy a művészettörténeti, azon belül az iparművészettörténeti és különösen az esztétikai kérdések kutatása háttérbe szorult, szinte mellékessé vált az aprólékos történeti adatok és tények bizonyítása mellett. Amikor ezen hiányosságot észleljük, ugyanakkor mint pozitívumot értékelhetjük azt a tényt, hogy valamennyi újabb kutatás tudományos módszerének milyenségétől függetlenül egyértelműen utasította el a Herenddel kapcsolatos romantikus hagyományokat. A történeti adatok feltárása és elemzése lehetővé teszi és egyre inkább sürgetően veti fel a művészeti kérdésekkel is a hasonló elemző módon való foglalkozást, természetesen nem kiragadva, hanem kölcsönhatásban a társadalmi fejlődéssel.

A herendi gyár történetével kapcsolatban tudományos jellegű részletkutatások, adatközlések viszonylag szép számmal jelentek meg az elmúlt időszakban, részben a már említett szerzőktől és *Felek Bélától*, *Katona Imrétől*, *D. Sallay Katalintól*, *Sümeghy Verától*. Mind a korábbi, mind a jelenlegi kutatók munkássága sem elegendő még az újabbban közreadott ismereteket vizsgálva ahhoz, hogy korunk igényeinek megfelelő, tudományos módszerű monográfia elkészülhessen. Ugyancsak alapvetőnek tekintjük az egyetemes porcelánművészet és a herendi művészet viszonyainak és helyes arányainak megállapítását, amely egyedüli mércéje lehet a herendi porcelánok művészi értékelésének. Az eddigi publikációk összességükben nem elemezték a herendi porcelánművészetet, és nem helyezték Herendet el az egyetemes — nemcsak európai — porcelánművészet történetébe.

Magyarországon csak a XIX. század elején érlelődtek meg azok a feltételek, amelyek lehetővé teszik a fejlettebb kerámia edénykultúra, a finom fajansz vagy keménycserép szélesebb körű előállítását. A polgári fejlődés és átalakulás kezdetei, a kései feudalizmusból való kilépés évtizedei ezek. A vállalkozók csekély tőkével rendelkező polgárok, de gyakori a feudális birtokokok gyárleltetése, amikor többnyire bérlemény formájában indul meg egy-egy köedénygyár. A nemzeti függetlenségért vívott harc korszaka a reformkor, gazdasági vonatkozásaiban rövid időre, de kedvezően hatott az ipari fejlődésre, különböző vállalkozásokra. Ezekben az évtizedekben jött létre — közel — harminc manufaktúra, [4] vagy műhely, de közülük csak néhány vált hosszabb életűvé. A XIX. század második felében már csak a telkibányai, hollóházi, miskolci, apátfalvi, pápai és városlődi üzemek működnek a korábbi vagy reformkori alapításokból. Ezeket a kisebb-nagyobb manufaktúrákat is foglalkoztatta a porcelán készítésének problémája, és több-kevesebb eredménnyel kísérleteket is végeztek, mint a miskolci, az apátfalvi és a pápai köedénygyárak. A magyarországi porcelán azonban nem ilyen módon és körülmények között jött létre, hanem tudatos célkitűzés következményeként. Közel egyidőben, az ország két különböző vidékén, a hegyaljai Regéczen és a Veszprém megyei Herenden. — Ezen kívül csak az 1840-es esztendő második felében készítenek Városlődön porcelánt, amely azonban néhány esztendő múlva az 1848/49-es forradalmi események következtében abbamaradt. Hasonlóan alakult a regézi porcelán története is, amely a szabadságharc után az 1850-es években ért véget.

Veszprém megyében a manufaktúráis kerámia-kultúra csak a XIX. század elején indult fejlődésnek. A Herend nevét viselő pusztát minden vonatkozásban jelentéktelen meg abban az időben, amikor a soproni származású *Stingl Vincze* ott 1825-ben megjelenik, és alapjait veti meg egy porcelán manufaktúrának. A hely félreeső, nincs az egyházi vagy a világi hatóságok szeme előtt. Nem egy nagy feudális birtok központja. A vállalkozó nem kiváltságos személy, nem rendelkezik nagyobb pénzösszeggel, így kísérleteihez a minden vonatkozásban legmegfelelőbb helyet választja. Az ő erőfeszítésének köszönhető, hogy létrehozta azt a herendi porcelánt, amely másfél száz esztendő története során sajátos művészetével elidegeníthetetlen részévé vált az európai porcelánművészetnek. Mindezek ellenére a porcelán szakirodalomban korántsem kapott ez ideig helyet a magyarországi porcelán. Adódik ez a fentebb vázolt történeti és művészettörténeti vonatkozásban is szerteágazó problémákból, valamint abból, hogy a kutatási eredményeink többnyire csak határaink között ismeretesek. A további kutatás elősegítését célozza a gyár történetének — és természetesen művészetének — olyan korszerű feldolgozása, amely előbb a helyes periodizációra, majd az európai és keleti porcelánokkal való kapcsolat összefüggéseinek feltárására és elemzésére épül. A nagy múltú gyár történetének helyes korszakolása, amely ez esetben mint struktúra fogható fel, nagymértékben elősegítheti a kutatást és további fehér foltok felszámolását, ugyanakkor a hazai kerámia-történet, tágabb értelemben iparművészettörténet kutatásához is adalékkal szolgálhat. A továbbiakban az egyes szakaszok, korszakok kialakításával kísérletet teszünk a történeti és művészeti csomópontok vizsgálatára, majd meghatározásukra.

A herendi porcelángyár másfél évszázados történetét a már bevezetőben vázolt módszer figyelembevételével, történelmi, társadalmi és művészeti változások egybeesésének keresésével és kutatásával; a legtöbb megfelelés alapján foglaljuk rendszerbe.

Az első korszaknak minden bizonnyal az alapító másfél évtizedét tekinthetjük, amely magába foglalja: *A Herendi Porcelángyár Stingl Vincze idején* (1825—1839), a kísérletezés és porcelán megteremtésének nehéz és fáradságos esztendeit. A gyár alapítója jelenlegi kutatásaink szerint minden bizonnyal külföldi vándorlásaiban ismerkedett meg a porcelánkészítéssel. Magyar-



országban előbb a Fischer-féle tatai manufaktúrában dolgozott. Szakképzettségéről megoszlanak a kutatók véleményei, de valamenynyen egyetértenek ma már abban, hogy ismerte a porcelánkészítés mesterségét. Csekély pénzét 1825-ben történt herendi letelepedése után folyamatosan kölcsönökkel gyarapította, hogy tervezett vállalkozásával célját elérhesse. A kísérletek a jobb technikai felszerelések hiányában több mint egy évtizedig elhúzódtak, míg végre sikerült porcelánt előállítania Herenden akkor, amikor Európában több mint egy évszázada már nem volt féltve őrzött titok annak üzemszerű gyártása, masszájának és receptjének összetétele már nyomtatásban is megjelent. Az 1830-as évek végén, amikor eredményei már kézzelfoghatóak, *Fischer Móricz*, a pápai Winter-féle kőedénygyár bérloje is felfigyel munkájára, és kölcsöneivel támogatja a porcelánkészítést.

Stingl Vincze, aki feltehetően megfordult a bécsi és csehországi gyárakban, egymaga nem vállalkozhatott a kitízött feladat eredményesebb megoldására, valamenynyí gyártási művelet irányítására. Vele dolgozott közelebbi társas viszonyban az ugyancsak külföldön képzettséget szerző, de lehetséges, hogy csehországi származású *Mayer János*, valamint munkásai: *Vindschügel Ferenc*, a dunántúli régi keramikus család tagja,[5] *Grünwald Ignác* és *Rettig János*, akiket a herendi porcelán manufaktúra első szakmunkásainak tekinthetünk. Mindössze hárman azok, akikről ez ideig sikerült hitelt érdemlő adatokat feltárni és herendi korai tevékenységüket bizonyítani.[6] A Stingl-féle manufaktúra felszerelését igen kezdetlegesnek és kisméretűnek tekinthetjük, mert a néhány munkás és a létesítményre fordított kölcsönök összegéből — a majd a későbbi Fischer-féle nagyobb beruházásokból — csak erre következtethetünk.

A Stingl korszak porcelán emlékanyagát kevésnek tartjuk ma még ahhoz, hogy az ottani művészeti tevékenységet, akár csak rekonstruálni is megkísérélhessük. Azonban az 1840-es esztendőek elején Herenden készített porcelánedények formáit vagy legalábbis azok egy részét még minden bizonnyal Stingl idejében és műhelyében készítették. Azok a formák az akkori kőedénygyárakban általánosan elterjedtek, mint a XIX. század eleji bécsi késői empire, amit a polgári igények kielégítésére gyártottak. Egyszerű hengeres formák, szögletes füllel, lapos fedővel, kék kobalt mázalatti szalagdíszítéssel. Feltétlen jelentőséget tulajdoníthatunk annak a történelmi helyzetnek, ami az ausztriai birodalmon belül kialakult a városi polgár művészetének igényében. A bécsi gyár fenntartásának érdekében tett kísérletek a manufaktúralis tömegtermelés kialakítására — az egyszerűbb és kisebb munka-ráfordításával gyártható porcelán edénytípus létrehozását eredményezték. A monarchia országában és tartományaiiban széles körben árusított és szinte kizárólagos monopol helyzetből adódóan általános igénykielégítést jelentő volt ez edénytípus. Ez a lényegében „edény uniformizálás” a hazai kőedénygyárak modelljeinek alakulására is hatással volt, és valamenynyí manufaktúra gyártmányai között előfordulnak az 1820—1840-es, de még a későbbi évtizedekben is. Készítésük általában a szabadságharc időszakáig tart.[7] Ilyen formaadású edényeket készítettek Pápán és Városlődön is, de a távolabbi Tatán és máshol. A fenti formák mellett szinte egyidejűleg felfedezhetjük a cseh-biedermeier edénytípusokat is. Ilyenek többnyire a schlaggenwaldi gyár termékei közül találhatók a korai herendi porcelánok között. Mindkét formaadású edény díszítése vonalrendszerű, ami még képzetesebb festő munkáját sem igényelte. A bécsi ún. „Ranftl-Muster” mázalatti kék díszítés általános divat a reformkorban, ami elől a porcelánokon Herenden sem térhetett ki. Az edények magasabb művészi színvonalat vagy az önálló herendi stílus alakulását még nem mutatják.

A Stingl korszak másfél évtizede elsősorban a kísérletezés ideje. Olyan korszak ez, amikor a reformeszmék terjedése az iparosítás vonatkozásában nem találkozhatott még a fejlettebb anyagi erőkkal. Éppen az 1840-es esztendő az, ami az Iparegyelet és a honi ipar támogatását célzó védegyleti mozgalom társadalmi méretű fejlődése révén közvetlen hatást gyakorolhatott a műipar, az ipar-

művészet fejlődésére. Ebben az időben azonban már nem a kísérletező, hanem a termelő tőkés birtokába kerül a herendi manufaktúra. Ilyenformán az alapok lerakása — a porcelánkészítés folyamatos előállítása — után szükségszerűen vetődött fel a művészi formanyelv megteremtésének problémája. Történelmi tényként említjük meg a közel százötven évvel korábban lejátszódó esemény-sorozatot a meissenai porcelánnal kapcsolatban, ahol ugyancsak az első periódus a porcelán, és majd csak azt követően válik társadalmi igénnyé a sajátos művészi formavilág megteremtése.[8] — A herendi porcelánművészet kialakítását Fischer Móricz vállalta és működésével kezdetét vette az a több évtizedes tudatos tevékenység, amelynek eredményeként létrehozott porcelánok európai szinten elismerést váltottak ki a nemzetközi kiállításokon.

Újabb korszaknak tekintjük minden vonatkozásban: *A herendi porcelánművészet kialakulása és Fischer Móricz tevékenysége* (1839—1850) — egy évtizedét. A tatai származású Fischer Móricz már korábban kapcsolatba került a herendi porcelánmanufaktúra tulajdonosával, kölcsönei révén. Ennek következtében 1839-ben elérkezettnek látja az időt, hogy megszerezze az elért eredményeket, és nagyobb összegek ráfordításával előbb Stingl és Mayer közreműködésével, majd nélkülük — de feltétlen külföldi szakképzettségű porcelánkészítőkkel[9] gyors ütemben tovább fejlessze vállalkozását. Megszerzi a telep földterületét, és nagyobb szabású építkezésbe kezd, következetes munkálkodása révén 1842-ben elnyeri a császári királyi privilégiumot. Még abban az esztendőben részt vesz a pesti Iparegyesület tárlatán, ahol Kossuth figyelmét magára vonja a hazai porcelánokkal. A következő második kiállításon, 1843-ban már aranyéremmel tüntetik ki, és 1846-ban a III. országos kiállításon nagy aranyérmet kap. Közben 1845-ben bemutatkozik edényeivel a bécsi III. Birodalmi tárlaton, ahol elismerésben részesül. Elegendő ez ahhoz, hogy a birodalom fővárosában is felfigyeljenek porcelánjaira, ami méltán összefüggött a bécsi császári gyár akkor már észrevehetőbben romló helyzetével, termékei művészi színvonalának csökkenésével. A gyáralapító Stingl Vincze ezekben az években már a közeli Városlődön, a Zichy Domonkos veszprémi püspök porcelánmanufaktúrájába kényszerül, ahol mint vezető tevékenykedik.

A hihetetlen gyors fejlődés, az évenként ismétlődő kiállításokon való sikeres részvételhez szükségessé vált egy korszerűbb meissenai rendszerű — emeletes — égető-kemence építése, valamint mechanikai őröl berendezések és felszerelések üzembe helyezése. A megfelelő minőségű porcelánanyag előállításához még Fischernek is további kísérletekre volt szüksége az 1840-es évek elején. Nyersanyagai között megtalálhatók a zettlitz kaolín és a környékbeli kerámia céljaira alkalmas anyagok. Edényei díszítéséhez a festőket külföldről szerzi be. Az első évtized felfelé ívelő, zavartalan fejlődését az 1848/49-es szabadságharc lelassítja, egy rövid időre meg is állítja.[10] Ebben az időszakban már teljes asztali edénykészleteket, kisebb díszműveket és néhány szobrot is készítenek Fischer Móricz irányításával, fiai közreműködésével. Az akkori edényeknek és tárgyaknak sokféleségét fennmaradt kétnyelvű árjegyzéke is bizonyítja.[11] Munkatársai, a porcelánkészítők és festők az alapító és társa távo-zása után részben a környékbeli műhelyek dolgozóiból, de nagyjából külföldi gyárak vándorló munkásai sorából kerülnek ki.

A herendi porcelán megteremtése már magában véve is művészi eredmény. Fischer felismerte a hazai társadalmi lehetőségekből fakadó igényeket és az európai porcelángyárak az idei tevékenységének irányzatait, ami akkor már a tömeges termelésre való áttérésben mutatkozott meg. Magyarországi vagy külföldi szobrászok, festők és modellőrök alkalmazására nem volt lehetősége, így a XVIII. századi meissenai és sèvres-i gyárak főúri vásárlásai útján az országba került készleteinek hiányzó darabjait és díszműveit pótolta — utángyártotta. A művészi porcelánok igénye a főúrak részéről nemcsak a bécsi termékek iránt mutatkozott meg, hanem a monarchián kívüli országok gyárainak porcelánjai iránt is.



Nem tekintjük szükségesnek ezzel az érdeklődéssel kapcsolatban a birodalom-ellenes politikai magatartás és állásfoglalás tükröződését felvetni, de pszichológiai vonatkozásai feltétlen jelen vannak még a későbbi évtizedekben is. Közül egy évszázadon keresztül kísérhető figyelemmel a budai Helytartótanács iratanyagában a különböző edénybehozatali kérelmek sora — a harmincadvám elengedése vagy mérséklése érdekében. Nyilvánvaló, hogy a birodalom határain kívüli országok termékei megbecsültebbek és vonzóbbak voltak, így azok törés, sérülés utáni pótlása a herendi manufaktúrából szinte kívánczozott. Ez a fajta tevékenység, illetve egyes tárgyak reprodukálása, készletek kiegészítése évtizedeken keresztül jelentős propaganda, és újabb modellek készítésére való alkalomnak bizonyult, ami hazai viszonyaink között figyelmen kívül nem hagyható és feltétlen értékelendő a herendi stílus alakulásánál. Jelentős volt az első időszakban a hiányzó darabok elkészítése, és ennek során az egyes edényeken túl Fischer egész készleteket, illetve azok főbb darbjait lemásoltatta, átmodellezette műhelyeiben. Így alakultak Herenden újjá a meissen-i—bécsi—sèvres-i—capodimonte-i művészi porcelánok száz esztendővel korábbi modelljei és dekorjai a XIX. század közepén. Az ottani, akkor még kezdetleges manufaktúrális termelési formából származó minőségi megjelenítésük a korabeli eredetivel szinte azonossá vagy megközelítővé tette azokat hosszú időn keresztül. Minden kiállítás egy-egy állomása volt a „klasszikus” imitációjának Herenden. Az európai országok fővárosaiban mindenütt volt közönség, amely a kor általános kulturális viszonyaiból adódóan, még a feudális nosztalgianak hódolva, érdeklődésével biztosította a feltűnő sikert. Ez az oka a többi között annak is, hogy a Stingl által elindított egyszerűbb bécsi és cseh porcelánformák sem akkor, sem később nem honosodtak meg Herenden. A fischeri koncepció nem a tömeges termelésre, a polgári igények kielégítésére utal, hanem a feudális főúrra. Ennek a rétegnek pedig tradicionális elkötelezettsége volt a korábbi század feudális társadalmának uralkodó izlés- és eszmevilága iránt. Történelmi távlatból vizsgálva megállapítható, hogy magában Fischerben is erősen jelentkező vonzódás figyelhető meg a főúri, de legalább a nemesi világban való elhelyezkedés, beilleszkedés érdekében. Ez a magatartás a születő kapitalizmus hazai korszakában meghatározóan hatott a termelésre, aminek következménye, hogy a Herendi Porcelángyár szinte mesterségesen tartatott a manufaktúra szintjén, ami már abban az időben — a XIX. század közepén is — a „romantikus herendi” megszületését biztosította. A század közepére végleg elveszti jelentőségét az egyszerűbb edényforma, és megszüntetik az olyanok készítését. A japán arita és kínai porcelánművészet utánérzéseinek első emlékei a korszak végéről maradtak fenn.

A londoni világkiállítás egyrészt jelentőséggel bír mint a nemzetközi kapcsolatok sorozatának elindítója, de témánk vonatkozásában ettől számítható egy felfelé ívelő virágzó és művészeti eredményeiben igen gazdag korszak kezdete. A *herendi porcelánművészet virágkora* (1851—1876) olyan két és fél évtizede az üzem történetének, amely lényegében a herendi művészet megteremtését jelenti. Az Íparegysület kiállításainak sikere, a bécsi tárlaton való részvétel lehetővé tette Fischer számára a még gyorsabb emelkedést a világhír elérésére. Az 1851-ben megrendezett londoni tárlaton való részvétel az eddigi sikerein túlmenően a politikai viszonyoknak is köszönhető. Ellensúlyozását jelentette a magyarországi részvétel Kossuth angliai szereplésének, cáfolta a szabadságharc mindent elnémitő leverését, kendőzte a kialakult közgazdasági gyarmati állapotait. Fischer kitűnő érzékeléssel állította össze a tárlaton bemutatásra szánt anyagát, meissen-i és bécsi asztali edénykészlet imitációkat és a keleti porcelán még akkor is varázslat erejével ható váza- és díszmúmasolatait szállította Herendről. Az erkölcsi elismerést és anyagi eredményeket is gyümölcsözően használta, és így vált lehetővé, hogy a következő negyed évszázadban valamennyi világkiállításon sikerrel szerepelhetett. Amíg az első évtized a hazai bemutatókra való felkészülések jegyében zajlott, a következők a

nemzetközi tárlatokon való részvétel érdekében serkentették újabb és újabb eredmények elérésére a közben nemességet nyert Fischert.[12] A népes család fiai és leányai is bekapcsolódnak képességük szerint a gyártásba, így a tulajdonosnak több ideje nyílik a herendi porcelán hírnevének folyamatos növelésére, az érdeklődés állandó felszínén tartására, a szüntelen propagandára. A korszak második felére azonban az európai és hazai gazdasági és társadalmi viszonyok is megváltoznak. A hazai nemzeti mozgalmak a békésebb parlamenti fejlődés irányában haladnak, a kapitalizmus erői bár fejlődnek, de magukon viselik a monarchia terheit, a feudális főúri réteg orientációja részben a hatalom további biztosítására, illetve megszerzésére irányul, másrészt a tőkés-burzsoázia irányában észlelhető mozgást mutat. A kiegyezés bár engedményekkel, de kedvez a kapitalizmus fejlődésének, de megköti azt a közös vámrendszerről, ami az iparilag fejletlenebb országra igen kedvezőtlenül hatott. A feudális jellegű főúri rétegek képviselői egyre inkább a kapitalizáló irányában kényszerülnek haladni. Átvesszük annak sajátos életkörülményeit, de ugyanakkor saját, idejétmúlt, magát túlélt tradíciókkal hatnak az újonnan alakulóra, a hatalom megszerzésére törekvő uralkodó burzsoázia művészi igényére. Nemritkán az is előfordul, hogy a nagypolgárban éled újra fel a nosztalgia a feudalizmust idéző környezet kialakítása irányában. A „pièce unique” rendszerű edénykészlet-termelésre berendezkedett üzem, amely csak a nemzetközi kiállítások fényében létezett, a valóságos termelésével szükségszerűen nehéz anyagi helyzetbe került, melyet az általános gazdasági válság az 1870-es évek közepén még súlyosabban érintett.[13]

Az 1850-es években Fischer fokozatosan újabb és újabb tőkebefektetésekkel oldja meg a gyár működését, de nem a termelés fejlesztését. Egy-egy kölcsön csak az adott nemzetközi tárlatra való felkészülést szolgálta, így a beruházások is ennek voltak alárendelve. Lényegében ezekben az évtizedekben a felszerelés és a gyártástechnológia alig változott, legfeljebb annyiban, hogy jobb minőségű porcelánmasszából dolgoztak, manuálisan gazdagabb formaadású edényeket és díszműveket hoztak létre, és mindezeket jóminőségű festékekkel, kitűnő festők díszítették a műhelyekben. Az említésre méltó festők elsősorban külföldiek, adat azonban csak azokról maradt fenn, akik hosszabb időt töltöttek Herenden, vagy személyi, családi kapcsolatuk révén az anyakönyvi bejegyzésekben szerepeltek.[14] Az asztali edénykészletek, nagyméretű, különleges áttörtfalú diszidények, gazdag figurális megoldású asztaldíszek készítése ebben a korszakban már nem okoz gyártási nehézséget. A festők pedig kitűnő érzékkel másolják vagy alakítják át a „vieux Saxe”, „vieux Sèvres” vagy „alt Wien” csokor, madár és gyümölcs kompozíciókat, önálló virágmotívumokat, valamint a különböző eredetű kínai és japán mintákból „európaírasított” vagy a másolat jellegével alkalmazott dekorokat. A keleti hatásokat és díszítő elemeket tükröző „Viktória”, később a „Gödöllő”, az „Eszterházy” a sárga és fekete „Siang”, „Poisson”, „Gubash” részben zománcfestésű mintákat ezektől az évtizedektől alkalmazzák Herenden.

A korszak művészeti eredményeit *Jakob v. Falke* bécsi professzor, a kerámiaművészet kiváló teoretikusa foglalja össze a párizsi (1867), majd a bécsi (1873) kiállításokon bemutatott herendi porcelánok alapján. Megállapítása szerint Herenden a klasszikus európai és keleti porcelánokból újjáteremtik mindazt, ami művészi értéket képvisel. Egy évszázaddal később megvalósítják az európai porcelánművészet sajátos szintézisét, amelyet a korabeli klasszikus, stílust teremtő gyárak is elismeréssel fogadnak. A közönség pedig az imitációt is valódi értéként vásárolja külföldön és belföldön egyaránt. A nemzetközi porcelánművészet stíluskörbe való kapcsolódáson túlmenően az 1860-as években magyar zsáner-témák is helyet kapnak a herendi porcelánokon, gyakran a sévres-i fondporcelánok Watteau-jelenetei helyett, más alkalommal népies alakok formájában. Ez a tendencia megfigyelhető hazai képzőművészetben már korábban, a romantika megjelenésével egyidejűleg, de a herendi porcelánokon



csak korszakunktól fordul elő. Amennyire nem vált általánossá és hosszú életűvé a képzőművészetben a romantikus szemlélet, ugyanígy csak rövid életűnek tekinthetjük herendi megjelenését, ugyanis a rokokó formaadású edények és fond-szinek a könnyedebb hangvételű gálás-jeleneteknek kedvezőbb keretül szolgáltak, mint a subás, vagy szűrös magyarok. A korszak végén is még csak festőket és modellkészítőket alkalmaznak, önálló szobrászat és külön új edények tervezése ismeretlen. Erre nem is volt szükség évtizedeken keresztül Herenden a klasszikus formájú porcelánok imitációjához. Az 1870-es évektől már az európai közönség egyre kevésbé igényli a barokk, rokokó és empire modelleket és szobrokat. Más vár és más kap a gyárak műterméitől, elsősorban a koppenhágaitól, de a sèvres-i is keresi az újat. Herenden pedig nincs sem anyagi, sem technikai, de művészeti koncepció és értékesítő lehetőség az újabb törekvések irányában. A közönség itthon és külföldön a porcelánok helyett inkább a gazdagon festett és aranyozott fajanszok iránt érdeklődik. A pécsi Zsolnay gyár termékei rövid idő alatt a széles körű érdeklődés középpontjába kerülnek, és jelentősek lesznek nemzetközi tárlatokon is.[15]

A szokatlanul hosszú és az európaihoz mérten kései virágzás korszakát: *A herendi porcelángyár hanyatlása* (1876—1896) követi. Olyan újabb két évtized következik a porcelángyár működésében, amely szinte ellentétes tükörképe az előzőnek. A gazdasági világválság a hazai viszonyokra gyakorolt hatását Herenden idejében nem ismerték fel. A bécsi vilákiállítás esztendejében, de már megelőzően is a tulajdonos erőfeszítései nyomán, nagyobb uralkodói megrendelés révén olyan jelentős összeghez jut, amivel részben felkészülhet a tárlatra, részben rendezheti adósságait. A bécsi sikerek, a porcelánok értékesítése egy időre ismét elterelték a figyelmet a válságról, és amikor 1875-ben az „Emlékirat a herendi porcelángyár fenntartását illetően” — megjelenik, mint egy szélesebbkörű felhívás, a családi vállalkozás gazdasági vonatkozásban már nem menthető meg.

Ez alapvető tényezőkön kívül figyelembe tartozunk venni azt a nehézséget, amivel az idős Fischer már nem tudott megbirkózni — nagyszámú családja foglalkoztatása az üzemben belül és azok megfelelő anyagi dotálása. De ennél is jelentősebb és a gazdasági válsághoz hasonló súllyal nehezedő a porcelánművészet Európa-szerte kialakult válságos helyzete a művészi fajanszokkal szemben. A népes Fischer család vezető szerepet betöltő tagjai: Leó, Sámuel, Géza, Vilmos és Béla apjuk korábbi „pièce unique” termelésében vélték a gyár gazdasági romlását felfedezni. Fenti emlékiratukban[16] elemzik apjuk bár eredményes, de összességében mégis negatív jellegű tevékenységét, és felvetik a tömegtermelésre való áttérés szükségességét, amelyhez nagyobb kölcsönt is igényelnek. Ez irányú elképzelésük csak abban a tekintetben volt haladó, amennyiben szélesebb rétegek igényét kívánták a tömegesen előállítandó porcelán edényekkel kielégíteni. Azonban a manufakturális rendszerű üzemben, amelyben a porcelánfestés volt a legfontosabb feladat és sohasem az edények, díszművek mennyiségi előállítása, ez az általuk tervezett kölcsönösségből nem volt megvalósítható. A kormányzathoz fordulnak, és így állami segíellyel és támogatással létrejön az első részvénytársaság.[17] A következő évtizedben, 1893-ban, egy nagyobb társulás folytán az *Egyesült Magyarhoni Üveggyárak RT.* tulajdonába kerül a különben csak tengődő, közben keménycserép gyártással is kísérletező telep, mint *Herendi Porcelángyár RT.*, de ebben a formában is mindössze három esztendeig működik.[18] Ez a rövid életű részvénytársaság mint második elmlítendő. A részvénytársaságok időszakában a keménycserép gyártásra történő áttérés idején szükségessé vált a gépi felszerelés felújítása és fejlesztése, korongos műhelyek építése, nagyobb nyersanyagártó helyiségek létesítése. A szekfűcsokros matri-cával díszített neobarokk keménycserép étkészletek, mosdófelszerelések olcsóbbak voltak, mint a kézfestésű herendi porcelánok, de még az olcsó külföldi porcelánnál is jutányosabban volt megszerezhető a városlódi, apátalvi, miskolci vagy hollóházi népies-magyaros stílusú

fajanszedény. Ebben az időben porcelánt többnyire csak a jelesebb hazai vagy külföldi kiállításokon való bemutatásra, valamint az évtizedes megrendelők igényének kielégítésére készítettek Herenden.

A fentiekből következően a művészeti kérdések hátterbe szorulnak, elvesztik a gyáron belüli jelentőségüket, nincs vezető és művészi irányító, aki a virágzó nagyszerű eredményekhez kapcsolódva fellendíthetné a herendi porcelánművészetet. Az, ami ebben az időben az útkeresés jegyében történik, alig érzékelhető, mindössze néhány magyaros dekor megszületését eredményezi. Európa nagymúltú klasszikus gyárainak művészeti tendenciái között egyre inkább tért hódít a neo-reneszánsz formalkotás mellett a szecesszió, illetve annak regionális változatai, mint az „arte nouveau” vagy a „Jugend”; mindezek azonban igen rövid életűnek bizonyulnak a porcelánra gyakorolt hatásukban, mert a művészet egészére egyre nagyobb mértékben hat a gyorsuló tempóban egymást követő stílusformák áradata. Ennek a bonyolult korszaknak igényét találta meg és fejlesztette európai szintűvé a pécsi *Zsolnay Vilmos* kerámiagyára, ahol — talán Fischer Móricz koncepciójából merítve — kelet gazdag motívumkincsét ötvözték a magyaros díszítő ornamentikába. A nagyobb lüszteres díszedények, vázák, dekoratív szoborkompozíciók kifejezték a hatalomra jutott és tündökölni vágyó európai nagypolgári ízlés-igényt. A herendi porcelán, amely a korábbi évtizedekben valóban a nemzetközi érdeklődés középpontjában állt egy-egy kiállítás alkalmával, a Zsolnay művészettel szemben az 1870-es évektől kezdődően minden vonatkozásban háttérbe szorult.[19]

A több mint két évtizedes válságot egy történeti és művészeti vonatkozásaiban egyaránt bonyolult korszak váltotta fel, amely: *A Herendi Porcelángyár Farkasházy Jenő idején* (1896—1923) időszakot foglalja magába. A világhírnevet kiharcoló Fischer Móricz unokája a kerámiaművészetben képzett, külföldi iskolázottságú ismert szaktekinély, amikor a millenniumi államai támogatással megvásárolja a gyárat. Célja nagyapjának művészeti koncepciójához visszatérni, azon az úton haladni és újból felvirágoztatni a porcelánművészetet. Ezt az elképzelését azonban csak részben valósíthatta meg. A századforduló, majd az első világháború eseményei gátló tényezők a gyár működésében, amit csak fokozott *Farkasházy Jenő* könnyed, gyakran bohémkedő, a századvégi Párizs életét igenlő művészmagatartása. Időszakában még súlyosabban kieleződnek az ellentétek, az egyedi jellegű manufakturális termelés és a gazdasági élet minden területét átszövő kapitalisztikus gazdálkodás ellentmondásai. Az 1900-as párizsi, majd szentpétervári (1900), a Saint-Louis-i (1904), az 1911-es torinói nemzetközi kiállításokon még sikereket ért el, de ezek már nem a folyamatos termeléssel összefüggő eredmények, hanem Farkasházy egyéni művészi ambícióinak, az európai-hírű szaktekinély kerámiakészítő elismerésének alkalmoszerű megnyilvánulásai.

Az évek folyamán, még az előző részvénytársaság időszakából származó gépi berendezés egy részét, amely a fejletlen termelést szolgálhatta volna, a század elején eladta. Hazai és gyakori külföldi utazásainak ideje alatt a gyár többnyire vezetés nélkül működött, aminek következményeként a porcelánkészítés a minimumra csökkent. Lényegében csak saját személye fenntartási költségeinek biztosítása és a hírnév fenntartása érdekében működött az üzemet.[20] Ellentmondásnak tűnhet, hogy amikor a termelést bizonyos vonatkozásban elhanyagolta, a szervezett tanoncképzésre különös gondot fordított, amihez sikeresen vette igénybe az állami támogatást. Ez utóbbi törekvésének eredménye majd csak a következő korszakban érlelődik meg és válik jelentőssé a szinte ingyenes munkaerővel a termelésben. A technika fejlődését alig mozdította elő. Mindössze a szecesszió formavilágában tervezett edényeinek, díszműveinek kivitelezésére és a különböző keleti mázak előállítására helyezett nagyobb súlyt.[21] A herendi gyár történetében az első kerámiakészítőnek tekinthetjük Farkasházyt. Képzettségét hazai és külföldi gyárakban és intézetekben szerezte. Különösen nagy hatással volt rá a francia Ber-



nard Palissy tevékenysége. A gyár vezetésének átvétele során hasznosítható volna az ungvári Agyagipari Szakiskolában és porcelángyárban, valamint a Sèvres-ben szerzett tapasztalatait. Ő azonban megmaradt álmodozónak, örökölte nagyatja jellemvonásait, figyelmen kívül hagyta azt, hogy a megváltozott korban a manufaktúrák és a kisebb családi részvénytársaságok ideje lejárt. Művészi felkészültsége kevésnek bizonyult a nehézségek leküzdéséhez. Munkásságának évtizedei a fentiek ellenére sem értékelhetők teljesen negatívan, elsősorban művészeti vonatkozásban nem. Célkitűzése a klasszikus európai gyárak XVIII századi eredményeinek és keleti porcelánok herendi újjáteremtésének szorgalmazásával hasonló lehetett volna a fischeri programhoz. A jelentős nemzetközi sikereit is ezért érthette el pl. 1900-ban Párizsban.

Az újabb művészeti áramlat, a szecesszió Herenden sem akkor, sem később mélyebb gyökeret nem eresztett. Ugyanakkor Európa más gyáraiban rövid ideig virágzott a szobrászat az edény és dekor művészetben. Számos hazai kerámiagyárban azonban megtalálták a módját, hogy a tömegtermelésben is kifejezésre juttassák az új formákat az egyre szélesedő eklektikus művészettel szemben. A korszak új művészete, a szecesszió, Herend vonatkozásában inkább művészettörténeti jelentőségű, és mutatója az európai fejlődéshez való felzárkózásnak.

Alapvetően megváltozott a helyzet az első világháború befejezését követő időszakban, amikor a hazai társadalom közép- és felső rétegeiben tudatosultak a megváltozott körülmények. Ezek az ún. „Ezeréves Magyarország”, a „történelmi határok” és ezzel összefüggő ideológiai és gazdasági kérdésekben mutatkoztak meg, és együttesen hatottak a hazai művészet alakulására, majd fejlődésére. Ebből a hazai iparművészet sem hagyható ki. Egyaránt érzékenyen reagáltak erre a műtermekben dolgozó művészek és gyárak is. A *herendi porcelángyár a III. részvénytársaság idején* (1923–1948) teljesen önálló korszakot képez a hazai művészi kerámia történetében, amit modelként is vizsgálhatunk az elemzőbb kutatások eredményeinek szintéziséhez. Az első világháború után Farkasházy Jenő arra kényszerül, hogy a herendi gyárat magántulajdonból ismét részvénytársasággá szerveztesse át. Ez a törekvése számos rokon vonást mutat a korábbi részvénytársasági alakításokkal, családi tradíciók tiszteltben tartásával annak érdekében — hogy a kései utód kezében maradjon a vezetés. Az új részvénytársaság értékpapirjainak többsége így került Farkasházy birtokába, aki mint a gyár igazgatója, művészeti vezetője továbbra is tevékenykedett. Azonban sem ő, sem a finanszírozók nem érték fel a gazdasági helyzetet, és nem számoltak az inflációval. Az előző korszakban utaltunk Farkasházy gazdasági vonatkozásban teljesen negatív magatartására, ami csak fokozta e korszak problémáját. Az 1920-as esztendő első fele minden vonatkozásban a háború következményeit viselte magán. A korona elértéktelenedése, az igények minimalisra csökkenése, az új társadalmi átrendeződés megindulása, egyáltalán az ország általános helyzete erősen hatott az elmaradt felszerelésű, bár részvénytársasági alapon működő manufaktúrára. A nehézségekből való kikerülés egyik megnyilvánulása az Iparművészeti Múzeumban 1921-ben rendezett kiállítás is, amely ugyan a jelen korszak előtti időszakban szerveződött, de célkitűzésében ekkor érezte hatását, s a kései, magát többszörösen túlélt hazai feudális burzsoázia érdeklődésének felkeltését célozta. Az évszázados főúri patronálás kontinuitását bizonyítja, hogy a részvénytársaság vezetésében néhány ismert főúri család tagja is helyet kapott.

Az 1920-as esztendők általános politikai és gazdasági konszolidációs időszakában változott meg a gyár helyzete, és kezdődött el a kapitalisztikus fejlesztése. Az ismert Lloyd és Mobil Bankok érdeklődése révén került éppen a fenti helyzet megváltoztatására a gyár vezetői pozíciójába *Gulden Gyula*, aki következetes, rendszert kiszolgáló politikájával és magatartásával lépésről lépésre számolta fel az idős és a felmerült problémákat egyre inkább úrrá lenni képtelen Farkasházy vezető szerepét. Néhány esztendő alatt, majd a Fischer unoka 1926-ban bekövet-

kezett halála után — az örökösrel folytatott pereskedéssel — megszerezte a részvények többségét, és ezzel a gyár lényegében tulajdonbirtoklása, vezetése és művészeti irányítása is teljes egészében a kezébe került. A konszolidáló társadalmi és politikai viszonyok kedveztek az új részvénytársaságnak, illetve vezetőinek. Összeköttetések révén helyesen orientálódtak, felismerték a Horthy-korszak művészetpolitikájában rejlő, gazdaságilag is kiaknázható lehetőségeket. Következtesen harcoltak az ebből fakadó, Herenden is megvalósítható művészetpolitikáért, amely nagyobb hasznot, hírnevet, Gulden részére pedig együttesen az anyagi és erkölcsi felemelkedést jelentette.

Az európai porcelánművészetben ebben az időben teljesen jelentéktelen a herendi gyár. Az új igazgatóság a rendszer melletti szolidaritással, a nemzetközi szinten pedig a fischeri koncepció felélesztésével vezette ki az üzemet a gazdasági válságból. Ennek velejárója, hogy kifelé a manufaktúráis kézműjelleg látszatát megőrizték, ugyanakkor a termelés belső szervezésében a kapitalisztikus formák és normák váltak uralkodóvá. Művészeti szakértő került a gyár élére, előbb *Telcs Ede* személyében mint tanácsadó, majd *Lőrincz István* alkalmazták művészeti vezetőnek az üzemben. A termelést addig nem látott mértékben fokozták. Az újabb orientációnak megfelelően készültek a hagyományos edények, dekorok és díszművek. Újabb területként a porcelánplasztika gyártásának bevezetése érdekében jelentős műszaki beruházásokat is megvalósítottak. A termelés széles körű kibontakozása szolgálta az egyre agresszívebben gazdálkodó és politizáló részvénytársaság vezetőinek érdekeit.

A lehetőségek felismerése tudatos tevékenységet vont maga után egy újabb „herendi genre” kialakítása érdekében. Ez azonban megfelelő felkészültségű művészek hiányában csak kísérletként értékelhető a korszak történetében. Az edények és díszművek, a szobrok témája és festése mindenben követte az általános kultúrkonceptiót, s mi több, időnként annak élvonalában haladt a propagandisztikus porcelánszobrokkal. A „post-neobarokk” és „romantikus zsáner” ábrázolások adaptálásán túl széles lehetőség nyílt a különböző „magyaros” dekorok alkalmazására, amelyek a korszak általános iparművészetének is megfeleltek. Azonban Herenden a „magyaros”, nem a „népi”-t, hanem a feudális barokk főúri díszítőművészet visszatérését jelentette — ami ismételtelen megfelelt a kultúrpolitikai-konceptióknak. A haladáseellenes, egyre elkötelezettebbé váló, éleződő nacionalista légkörben a direkt politikai célkitűzések átáramlására is hangsúlyt helyeztek a gyár vezetői; államférfiak, közéleti személyek, történelmi alakok megmintáztatásával. Mindezek külön-külön, de összességükben is tükrözik a társadalom uralkodó rétege helyzetének és művészeti igényének.

A gazdaságosabb üzletvitel érdekében berendezkednek a gyárban kályhacsempé, majd később ún. „stíli”-kályha gyártásra. Ez időben egészítették ki a különböző klasszikus gyárak formáját követő edénykészleteket. A díszművek és edények hagyományos „herendi” formái mellett a kor stílusának szellemében „modern” készleteket és vázákat terveztek. Lényegesnek tekintjük a porcelánszobrászatra való áttérést, ami egyetlen korábbi szakaszban sem volt számottevő a herendi gyárban, de a hazai porcelánművészetben sem. Ez a feladat a modellezők és formázók nagyobb számú alkalmazását igényelte. Állandó kapcsolat létesítését szobrászokkal, akik az egyes kompozíciók elkészítése során kerültek összeköttetésbe a gyárral. A növekvő szakmunkás-létszám biztosítása a tanoncképzés fellendítését vonta maga után. A húszas évek közepén néhány hazai szakmunkáson kívül még számos csehországi és német porcelánfestőt is foglalkoztattak, mint: Hans Damme, Karl Kertscher, Paul Baldauf, Walter Blaschke, Richard Weismüller, Willy Niemeier és velük Ernst Sammburger és Walter Waldmann szobrászokat. A fejlesztés ütemére jellemző, hogy az új részvénytársaság első esztendeiben még csak alig fél száz festőt foglalkoztatnak Herenden, de már másfél évtized múlva az összlétszám meghaladta a 700 főt, amelynek többsége ugyancsak a festődékben tevékenykedett. [22]



A korszak jellemzője, hogy az 1930-as években a nemzetközi tárlatokon ismét sikereket érnek el a herendi porcelánok. Az 1937-es párizsi, majd az 1939-es New York-i világkiállítások, közben az 1938-as berlini, tallini, az 1940-ben megrendezett VII. milánói Triennale jelzik azt a törekvést, amelyet a részvénytársaság vezetői a gyár hírnevének visszaállítására és a gazdaságosság fokozása érdekében szorgalmaztak. A herendi művészetben ebben az időben alakítják ki a „neo herendi” stílust, amely megjelölés új kategória a hazai porcelánművészet történetében. A hagyományok ekkor már nem a meissenai, a sèvres-i vagy bécsi előképek tükrözői, hanem a XIX. század virágzó, stílust teremtő herendi művészet másolását jelentik. Mindaz, ami ezen a jelentős és meghatározó tevékenységen kívül létrejött mint „modern herendi”, alig bír nagyobb jelentőséggel a korábbi korszakokban előforduló stílusforma kísérleteknél.

Az ekkor kialakuló porcelán-szobrászat állatfiguráinak nagy részét *Vastagh György* és családtagjai készítették. A jelentősebb népi zsáner szobrok *Izso Miklós* és *Pásztor János* alkotásainak, vázlatainak átmintázásával vagy kiegészítésével készültek. A külföldi és magyarországi tárlatokon egyaránt feltűnést keltő porcelán aktok többsége *Lux Élek* műterméből került ki. Később *Lőrincz István* és mások több hasonló kompozíciót terveztek. Erőteljesen fellendült a fentiekben kívül a nacionalista nevelést is szolgáló mozgalmakkal kapcsolatos sportszobrok készítése. Ugyancsak nem érdektelenek azok a plasztikák, amelyek a katolikus vallás alakjait és az árpád-házi, valamint más szenteket ábrázoltak. A kultúrpolitikai célkitűzéseknek megfelelően hangsúlyt helyeztek a gyár vezetői arra, hogy a romantikus-népies „magyaros” témák formájában is készüljenek porcelán-szobrok.

A hazai feudalizmus maradványai képviselőinek érdeklődés-felkeltésére került a többi között megrendezésre Budapesten az úgynevezett centenárius kiállítás 1939-ben. Azon a XIX. századból való herendi porcelánokat mutatták be az újabb, főleg szobrászati anyaggal együttesen. [23] Jelentősnek tekinthető, de már a háborús viszonyok direkt kulturális-politikáját szolgálta az 1942-es Országos Keramika Kiállítás és az 1943-as kassai tárlat. Ezen évek legrepresentatívabb nemzetközi megnyilvánulása a londoni (1943) bemutatkozás, ami viszont más hasonló kulturális akcióval egyetemben a háborús időszak jellegzetes politikai kettősségének komplexusába tartozott.

A Herenden szorgalmazott modern plasztika szinte kivétel nélkül az akkori hivatalos szobrászati irányzat, a „római iskola” harcos híveinek műterméből került ki. A gyár részéről ez a mecénálás fokozott támogatást jelentett az akkori Magyarország hivatalos szobrászatának. Ennek következményeként létrejött nagy számú sorozat, valamint a piac hagyományokban nyugvó igénye — még fél évszázad múlva is — napjainkig maradó nyomot hagyott, kifejezésforma-meghatározójává vált a herendi porcelánplasztikának. A gyár közel másfél évszázados történetében az akkor Herenden a „római iskola” szellemében létrehozott szobrászat korunkban már része a klasszikus herendi porcelánstílusnak.

A nagyobb ütemű technikai fejlesztés a festészetben ettől a korszaktól kezdődően figyelhető meg. A hihetetlen gyors ütemű fejlődést a háború akadályozta, különösen a gyár exporttevékenységének korlátozásával. Az 1940-es évek elejétől egyre nehezedő évek, illetve körülmények miatt csökken a termelés, de a gyár szinte a dunántúli hadműveletekig folyamatosan működött, ami Herend vonatkozásában 1945 tavaszát jelentette.

A legújabbkori hazai történelem periodizációjának egyik sarkalatos kérdése, fordulópontja az 1945. évi politikai történelmi vonatkozásban határ, amely témánk vonatkozásában egy rövid fejlődési szakasz elindítója, ami a népi demokratikus rendszer kiépítésével és az államosítás kezdetével 1948/49-cel ért véget. A herendi porcelángyár történetében a fordulópont, és az új korszak kezdetét ez utóbbi évvel jelölhetjük. Így a *Herendi Porcelángyár korunkban*, e korszak 1948-tól indítható, és szükségszerűen nem fejeződik be — tanulmányunk készi-

tésének időszakában (1972); bár az eltelt 25 esztendő kisebb időszakokra bontható, különösen a művészeti útkeresés tekintetében. Ezt azonban nem tekinthetjük jelen munkánk körébe tartozónak, inkább az általános és a korszakot előbbiektől megkülönböztető tények vizsgálatát — tekintjük feladatunknak. A második világháború hatása ha későn is, de érezhetővé vált a herendi gyár működésében. A termelés üteme felgyorsult, de egy időn túl mennyiség-csökkenő tendenciát mutat a munkaerő biztosítása és nyersanyag beszerzési nehézségek miatt. 1945 elején a részvénytársaság vezérigazgatója, Gulden Gyula külföldre távozott.

A fokozatosan kiépülő szocialista rendszer befolyása a herendi gyárra is kiterjedt, amelynek jelentőségteljes határa az 1948-ban végrehajtott államosítás. A két és félesztendő alatt fejlődés nem tapasztalható, inkább csak csökkentett ütemű, de folyamatos működésről adnak számot a fennmaradt dokumentumok. A gyár vezetése és irányítása azután a szocializmus építésének további éveiben már kialakult termelési módszer szerint folytatódik, amelyben a képzett műszaki és művészeti vezetők egyaránt részt vesznek, és biztosítják a művészeti és termelési célok megvalósítását. Herend művészeti jelentősége és szerepe a hazai porcelángyárak között egyre kiemelkedőbbé vált. Ebben szerepe volt az ott létrehozott művészkollektívának, valamint annak a célkitűzésnek, amely a klasszikus porcelánok újratereztetésében valósul meg. A gyáron belüli művészek tevékenysége egyre sokoldalúbban bontakozott ki az elmúlt két évtizedben az edény, a díszmű és a szobrászat területein, a korszerű témák kialakításában és a klasszikus hagyományok ápolásában, továbbfejlesztésében.

A korszak első esztendeiben a termelés fejlesztésének legnagyobb akadályai a nyersanyaghiány és a felvevő piac időleges pangása, amely előbb külföldön szűnik meg és csak később a hazai viszonyaink között. Az ötéves tervek során megkezdődik a gyár műszaki felszerelésének és berendezéseinek felújítása. Számos műhelyépület, új kemencék, elektrifikálás, a gyártási folyamatok magasabb fokú mechanizálása jelentik az alapvető változást a korábbi időszakok, esetenkénti üzemenkénti fejlesztésével szemben. Az 1950-es években az elavult és alacsony szintű tanoncképzést megszüntették. Az új középfokú képzés a gyár külön tanintézetében és a gyárban felállított tanulmánytervek szerint folyik. Ezáltal tervszerűen biztosított nyel középfokon a folyamatos utánpótlás a termelésben, de különösen a porcelánfestészetben. A laboratórium és a gyártás egyes szakaszainak élére szakmérnökök kerültek. Ugyancsak az államosítással vette kezdetét a gyárban a művészek alkalmazása. A szobrász, edény, díszműtervező és dekoratívező gárda feladata kettős irányú; a herendi évszázados hagyományok korszerű interpretálása, amely folyamatosan biztosítja a klasszikus anyag felújítását, valamint az újabb művészeti törekvések irányában való haladást — melyek meghatározói és jelzői a korszaknak.

Az utolsó időszak a gyár művészeti eredményeinek értékelésével nem zárható le. Két rövidebb szakasz az elmúlt negyedszázadból egyre inkább meghatározható és eredményeiben elkülöníthető. Az első az időben távolabbi szakasz, amely az 1948-as államosítást követő évekkel kezdődött és tartott közel egy fél évtizedig, amikor a herendi szobrászatban a realista irodalmi illusztratív előadásmód vált tartalmi és formai meghatározóvá. Elsősorban a gyár akkori fiatalabb művészei, mint *G. Steindl Katalin* és *Garányi József*, de *Hanzely Jenő*, *Lőrincz István*, *Tóth János* is tevékenykedtek ez irányban. Néhány szobrász, akik közvetlen kapcsolatban nem voltak a gyárral, tőlük esetenként vásároltak modelleket kivitelezésre. Ezek közül említhető *Olcsai-Kis Zoltán*, *Donner Gertrud*, *Barta Lajos*, *Herczeg Klára*, többnyire egy-két művel járultak a realista törekvések kibontakoztatásához. [24] Az 1950-es esztendőkhöz közepén az edények és díszművek területén volt érzékelhető a modern szemlélet. E törekvés rugója a herendi művészet és a hagyományok helytelen értelmezése, melynek következményeként az edények és díszművek régi klasszikus modelljei helyett moderneket terveztek, ez ugyanúgy, mint a szobrászati



törekvések csak időszakos eredményt jelentettek, de a termelésben jelentős szerepük nem volt. Ezen első korszak eredményeit a gyár 115-éves működésének (azóta a művészettörténeti kutatási eredmények következtében helyesbítettük az időpontot) jubileumára 1954-ben rendezett nagyszabású tárlaton, az Iparművészeti Múzeumban mutatták be.[25] Mind a gyár történeti fejlődésével, mind a korunknak a gyárral támasztott társadalmi igényével ellentmondó tendenciákat az ötvenes évek végén, a hatvanas évek elején felváltotta a napjainkig tartó újabb tendencia. Ez az évtized hozott a herendi porcelánművészetben tartósabbnak ígérkező eredményeket, de ezek mozgása csak a tendenciák főbb formáinak említését teszik lehetővé. A célkitűzés a klasszikus európai porcelánművészet értékeinek újbóli adaptálása Herenden edényben, díszműben és plasztikában. Ez biztosíthatná a kontinuitást az ún. „vieux Herend” irányában, azonban többnyire inkább az eklektikus szemlélet és kifejezési forma nyomja rá bélyegét erre az anyagra.[26] A gyár korábbi modell- és dekor-készleteit ugyancsak folyamatosan újítták fel, az egyre sokoldalúbban megnyilvánuló igényeknek megfelelően. Az üzem programja helyesen és következetesen továbbra is a klasszikus herendi porcelánművészet folyamatos fenntartása — magas színvonalú üzemszerű termelés megvalósításával.

#### IV.

A herendi porcelángyárnak és minden hasonló iparművészeti kategóriába tartozó termelőhelynek, üzem-

nek, műhelynek, gyárnak története bonyolult összetevőkből áll. Nevezetesen a művészeti vonatkozású tevékenységből, amelynek stílust teremtő, fejlesztő, majd ilyen vonatkozásban hanyatló vagy újratertető korszakait különböztethetjük meg — ebben a vonatkozásban mint társadalmi valóság tükrözésének egyik folyamatát vizsgálhatjuk. Továbbá a termelés technológiájának történeti kérdései, amelyek szorosan kapcsolódnak egyrészt az egész társadalomra meghatározó termelési lehetőségekhez, de ugyanakkor szükségszerűen konfrontálnak a művészeti fejlődéssel. Annak ellenére, hogy Herend esetében a fejlődés manufaktúráis szinten történő tartását is megfigyelhetjük, nem tekintjük ezt ellentmondásnak, éppen mert az iparművészeti tárgy jellegéből adódóan, lényegével összefüggően vannak jelen a látszólag ellentmondó mozzanatok. Végezetül az előző két érintett problémán és ható tényezőn kívül — nem utolsósorban a gyár társadalmi-tulajdon viszonyainak története is különböző szakaszokra osztható. Szükség szerint az egyes korszakok, mint érzékeltettük, a művészet alakulására és fejlődésére is visszaható tényezőként vannak jelen a dolgok folyamatában. Mindezek az alapvető tényezők a történelem folyamatában egymással lazább vagy szorosabb összefüggésben vannak, ezért a kutatásnál és feldolgozásnál mint alapvetően meghatározókat tekintjük — figyelmen kívül azokat nem hagyhatjuk.

Molnár László

#### J E G Y Z E T E K

- 1 Zádor Anna: Az újkori magyar művészet periodizációjának problémái. Művészettörténeti Ért. 1967. I. klny. Bp. 1967.
- 2 Folnesics J. — Braun, E. W. Geschichte der K. K. Wiener Porzellan-Manufaktur. Wien, 1907.
- 3 Willy Döggens: Meissner Porzellan Seine Geschichte und Künstlerische Entwicklung. Dresden, 1907.
- 4 Molnár László: Iparegyesület és Iparműkiállítások. Művészettörténeti Ért. 1965. I. klny. Bp. 1965.
- 5 Csányi Károly: A magyar kerámia és porcelán története és jegyei. Bp. 1954.
- 6 Mihálik Sándor: A Windschügel család szerepe a magyar kerámiagyártásban. A Veszprém Megyei Múzeumok Közleményei III. 1965. Veszprém, 1966.
- 7 Vem. L. Felekezeti Anyakönyvek. Szentgál község rk. anyakönyvei, valamint Sikota Győző: Herendi porcelán Bp. 1970.
- 8 Molnár László: Apátfalvi keménycserépgyár az 1846-os Iparműkiállításán. Heves Megyei Múzeumok Közleményei. Eger 1964. klny.
- 9 Friedrich H. Hofmann: Das Europäische Porzellan des Bayerisches Nationalmuseums. München 1908.
- 10 Vem. L. Felekezeti Anyakönyvek uo. Windsigl Ferenc, Feydl Antal, Scheschin Ferenc, Hanecker Ferenc, Gruber János, Hanika Ferenc, Vanhofer János, Rettig József, Klier Vintze, Hanecker Ignátz.
- 11 Az anyakönyvekben nem szerepel mindenhol a származás, így csak a nevekből következtethetünk a külföldi eredetre, amely ugyan nem lehet korábbi generáció betelepülésével is kapcsolatos. Egyáltalán nem mutatható ki azoknak a külföldieknek a herendi tevékenysége, akik csak rövidebb ideig dolgoztak a gyárban pl. kiállításra történő készülés idején.
- 12 Molnár László: Herendi Porcelángyár a szabadságharc idején. Veszprém Megyei Múzeumok Közleményei II. 1964. klny. Veszprém 1965.
- 13 Molnár László: i. m.
- 14 London 1851, New York 1853, Párizs 1855, London 1862, Párizs 1867, Bécs 1873.
- 15 A Budapesti Kereskedelmi és Iparkamarának jelentése az 1875-ik évben. Bp. 1876. és uo. az 1877-ik évben Bp. 1878.
- 16 Antonius Zangl (Fürstenfeld, Stíria), Vánkum Antal (Zedlitz, Poroszország),

- 17 Stabler Károly (Plattendorf, Csehország),
- 18 Külföldi származás megjelölése nélkül feltevésünk szerint még az alábbiak említettek: Schwanzana Eduard, Klavehn Gusztáv, Vettengl Rudolf, Vettengl Rezső, Fischer Rudolf, Theidl Antal.
- 19 Georg Lehnert: Das Porzellan. Leipzig, 1902.
- 20 „Emlékirat a herendi porcelángyár fenntartását illetően” Herend 1875. (könyvomat kiadvány) kritikai megjegyzésekkel együtt a függelékben közölve.
- 21 A soproni kerületi kereskedelmi és iparkamara jelentése az 1883, 84 és 1885-ik években. Sopron 1886. II. rész.
- 22 Mihók-féle Magyar Compas 1896/7. XXIV. évf. szerk. dr. G. Nagy Sándor Bp. 1897.
- 23 Molnár László: A pécsi Zsolnay kerámiák és az 1878-as párizsi világkiállítás. 100 éves a Pécsi Porcelángyár. (Tanulmánykötet) Pécs, 1971.
- 24 Magyar Üveg- és Agyagipar. II. évf. 1903. 14. sz.
- 25 Lauer Károly: A herendi porcelángyár története Bp. 1921.
- 26 HPGY. Irattára Herend. BNV 1942. dosszié.
- 27 Herend 100 éves kiállítás 1939. Katalógus Bp. 1939. (Országos Magyar Iparművészeti Társulat).
- 28 Bartha Lajos: Olvasó honvédek 1952, Lengyel Mazurka 1953, Labdarúgó 1953, Donner Gertrud: Népi tánc 1953, Garányi József: Csüddöntő 1956, Ophelia 1957.
- 29 Hanzely Jenő: Bányász 1963, Szerelmi bájjal 1954, Kopogós 1954.
- 30 G. Steindl Katalin: Béke 1954, Kiskrajcár 1954, Labdázó lány 1955, Mária (Bahcsiszeráji szökőkút) 1956.
- 31 Herendi porcelán 1839–1954. Katalógus Bp. 1954. (Dobrovits Aladár előszavával).
- 32 A napjainkban tervezett készletek és díszművek, figurális kompozíciók az ott dolgozó művészek egy-egy alkotása, azok összességükben nem alkalmasak mélyebb elemzésre. A jelenkori herendi művészeti tevékenység értékelésénél nem beszélhetünk ún. „útkeresésről”. A XVIII. századi porcelánművészeti emlékeihez, illetve a hagyományokhoz, előképekhez való kapcsolódás — két évszázad távlatában — más művészeti fogalom körébe tartozik, mint az útkeresés, amely általában a hagyományoktól történő elszakadás irányában való törekvést fejezhet ki.



Az emlékirat a herendi porcelángyár fenntartását illetőleg könyomatos felhívás megjelenése után közel egy évszázad múltával is figyelmet érdemlő forrásértékű dokumentumnak tekinthető a Herendi Porcelángyár történetének tanulmányozásához. Ezen túlmenően pedig első hiteles írott forrás az akkor fél évszázada működő üzembről, amelyben a szerzők összefoglaló áttekintését adják a gyár múltjának. Kitekintést nyújtanak továbbá a csődbe jutott családi vállalkozás fenntartása lehetőségeinek vélt irányába. Az emlékirat szerzői — a tulajdonos gyermekei — abban az időben készítik el rölapjukat, amikor apjuk már nem képes megbirkózni a gyár vezetésével és irányításával, amikor a válság Herendre is eljut. Az írásmű előadásmódja magán viseli a korabeli polgári körülményességet, azt a tartózkodást és bizonytalansági állapotot, amely az egyes kérdések, történeti értékű adatok és tények megítélésében mutatkozik. A szenvedélyesség és ugyanakkor a határozatlanság, a társadalmi problémák és a tökéstermelés bonyolult tényezőinek fel nem ismerése, egyáltalán a megváltozott világ érzékelésének hiánya az, ami végighúzódik az érdemleges kérdésfelvetésen, illetve a kivezető út megjelölésében.

Az a tény, hogy közel egy évszázadnak kellett eltelnie ahhoz, hogy a művészettörténeti kutatás felfigyeljen a jeles forrásra, mint egy tükörkép mutatja a hazai iparművészeti, konkrétan a herendi porcelántörténeti kutatások állását, azok tudományos világnézeti állapotát. Abban az esetben is szükségét érezzük ezen megállapításnak, ha az emlékiratot már korábban, de csak érintőlegesen és a felületi problémák ismertetése érdekében Ruzicska Ilona: A herendi porcelán (Bp. 1938) c. művében minden forrásmegjelölés vagy értékelés nélkül említi a 25. oldalon. Az újabb kutatások is figyelmen kívül hagyták ezt a dokumentumot. Az összefüggések feltárását és elemzését célzó tevékenységet nem elegendi ki csupán az említés, ezért a továbbiakban kritikai megjegyzéseinkkel kiegészítve adjuk közre a teljes szöveget, amelyet még ezek után is kiaknázható forrásnak tekintünk.

## EMLEKIRAT

*a herendi porcelángyár fenntartását illetőleg*

### I

A fenti műgyár eddigi tevékenységéről és azon állásról, melyet a műipar világában elfoglal.

Alapos tájékozás e tekintetben mindenek előtt megköveteli, hogy habár csak röviden is a vállalat keletkezési — és fejlődési történetét vázlatosan előadjuk: Atyánk: Fischer Mór, a 30-as évek vége felé, az akkoriban Pápán létezett kőedény — és fayance — gyárüzletet haszonbérbe gyakorolta. Ezen gyárat, mely alapítója: néhai Winter Mátyás árván maradt unokáinak tulajdonát képezte, ezek gyámi képviselője 1839-ben eladta.

A Winter Mátyás örökösének tulajdonában működő pápai kőedénygyár Fischer-féle bérletének, illetve a pápai gyár történetének kutatója, Kéry Bertalan és Mihálik Sándor forrásokra támaszkodva dolgozták fel a néhány évtized történetét. A lehető legteljesebb képet adja szélesebb keretek között a Fischer család gazdasági tevékenységéről Szabad György: A tatai és gesztesi Eszterházy uradalom... (Bp. 1957) c. munkájának vonatkozó részében. Ezeken túlmenően azonban feltétlen figyelmet érdemlőnek tekintjük, hogy Fischer újabb vállalkozása nem a herendi megjelenésével veszi kezdetét, hanem korábban az ott gyárat létesítő Stingl Vincének nyújtott kisebb-nagyobb kölcsönökkel. A pápai bérletnek megszűnése szükségszerűen terelte érdeklődését Herend irányába, és készítette annak megszerzésére. (Vö. Molnár László: A herendi porcelángyár a reformkorban.)

Atyánk jónak látta tehát vétel útján megszerezni a herendi gyárat és megfelelő nagy mérvben megindította azt. Okot az eddigi jelentékeny anyagi haszon adott rá, habár azt jobbadán valószínűleg a kedvező haszonbéri viszonyoknak köszönhetette — továbbá azon körülmény, hogy valami Stingl nevű egyén véletlenül éppen az időtájt minden szakavatottság nélkül egy szerfőlött kezdetleges

porcelángyári üzletet kezdvén meg Herenden — az erdőkoszorús Bakonyban —, néhány rosszul sikerült kísérlet után, azon pontig jutott, hogy készült üzletével végsőképpen felhagytni.

Említettük, hogy az emlékirat milyen nagy fontosságú tényeket közöl a herendi gyárral kapcsolatban. Adatok ez ideig nem kerültek elő arra vonatkozólag, hogy Stingl vállalkozását nem akarta volna folytatni. Annyi azonban adatszerűen megállapítható, hogy számos kölcsön visszafizetésével, illetve a fizetés elmulasztásával kapcsolatban intabulálásokat foganatosítottak ellene. Vitatott az újabb szakirodalomban Stingl „szakavatottsága”. Idézett tanulmányunkban ezzel kapcsolatban egyértelműen állást foglaltunk, de azon túlmenően is tait, pápai, herendi, majd városlődi tevékenysége feltétlen bizonyító. Személyének és szerepének ilyen negatív megítélése feltétlen túlzás, amiben a Fischer gyermekek részrehajlását az apjuk iránt, valamint a gyár hírnevének túltolt megbecsülését kell feltekeznünk.

Habár atyánk, a mi az ő személyét illeti, szintén nem volt akár az idevágó elméleti, akár gyakorlati szakismeretekbe avatva, de támogatta őt vejének a legidősebb fivérének, Leónak közreműködése, kik már a pápai kőedény-gyári üzlet gyakorlatánál kitétek magukért és így remélhette, hogy csakhamar megszerzi a kezelési ismereteket, habár legtávolabbról sem sejtette a nehézségeket, melyek a feladat útjába állottak.

A család tagjainak; vejének és Leó fiának közreműködése a gyárban nem vitatott kérdés. Felvethető e helyen azonban, hogy ők hol és mikor szereztek a megfelelő szakismereteket, mert az eddigi kutatás szerint nem jáltak külföldi vagy hazai gyárakban tanulmányúton. Nem tartoztak a szakmunkások; korongozók, modellezők vagy festők sorába, akiknek képzése a tanoncidőtől kezdődően, a XIX. sz. első felében még a hagyományos vándorlással volt összefüggő. A kőedény és porcelán készítésének egyes fázisaiban való elsajátítása lehetséges pusztán gyakorlati úton, és ez elfogadható a Fischer családtagok esetében. Inkább a kereskedelmi vezetés és a részleg irányításában kereshetjük a gyermekek és rokonok foglalkoztatását, mintsem a konkrét termelésben.

Szeretett hazánkban az ipar akkor még egyáltalán véve a legszűkebb kezdetlegesség békóiban senyvedett és fejlődését a leghatározottabban akadályozta az akkori kormány ép oly következetes, mint nyomasztó rendszere, mely szerint Magyarországgal úgy bántak mint kizárólag földműves állammal és az ipart úgy szólnak mint egyedáruságot tartotta fenn az osztrák örökös tartományok számára.

Éképen küzdve belső és külső csapások ellen, — herendi porcelángyár működési képességének, már három évvel felállítását után, határához érkezett; a mi nem is feltűnő, ha vesszük, hogy ingadozó üzletét könnyen felfogható okok miatt csak a legközönségesebb szükséglet árucikkeire kellett szorítania, melyeket azonban az e szakmában már egy évszázad óta begyakorlott cseh gyárak, melyek azon felül a bevitel vámentessége miatt is már előnyben voltak, mindenesetre olcsóbban bírták előállítani, minden versenyt e téren már eleve lehetetlenné téve.

Kossuth Lajos, ki hazafias buzgalomában mindent elkövetett, hogy az illető nemzetgazdasági viasszágokat lehetőleg ellensúlyozza és ki különösen mindazon akadályokat melyek ellen a hazai gyáraknak küzdeniök kellett, nagyon alaposan ismerte, tőle telhetőleg azon fáradozott ugyan, hogy a kiválóan általa mévelt hírlapírói téren a gyár fentartásáért működjen. Ámde, az akkoriban általános követett irányról fogva, elképzelhetetlen volt, hogy — nem emlíve az előitételeket, mely hazánkban egyáltalán véve a külföldi gyártmányok előnyére és a belföldiek hátrányára még fenállott — itten olyan szép és olcsó munkákat lehessen létrehozni, hogy gyártmányainkat a bécsi és cseh gyártmányoknál jobb szívvel vásárolják, vagy hogy ezekkel legalább a kereslet hasonló színvonalára emelkedjenek.

A hazai ipar fejlődésének problémája korántsem redukálható le a porcelángyártásra, illetve jelen esetben egyetlen manufaktúrára. A tulajdonosok létesítményük megítélésénél túlzó általánosításhoz jutottak, amikor országos szintre emelték manufaktúrájukat. Vitathatatlan, hogy az ausztriai birodalmon belül a finomkerámiaipar súlypontja nem Magyarország, de kifejezetten a porcelán készítésének nem volt tilalma. Mi sem bizo-



nyítja ezt szemléletesebben, minthogy Fischer Móricz már 1841 novemberében gyára számára kiváltságért folyamodik, és azt a következő esztendőben el is nyeri, de nem volt más a helyzet a XIX. sz. első éveiben alakult csehországi gyárak privilégiumával kapcsolatban sem. Ezért csak kritikai megjegyzésként említhető, hogy a Veszprém megyei hatóságok igen humánusnak nevezhető magatartást tanúsítottak felterjesztésükben, az akkor még igen szűreny keretek között működő manufaktúra felszereléséről és gyártmányainak mennyiségi, valamint minőségi állapotáról. Ezért is feltétlen széles körű kutatást indokol a birodalmi iparfejlesztés, illetve a vámrendszer és vámpolitika a herendi porcelán készítésére gyakorolt hatása.

Senki sem tudott valami jó tanácsot adni, hogy miképpen kelljen a bajon segíteni. Szemmel látható volt, hogy a herendi porcelángyár fenntartása csak azon egy esetben volna lehetséges, ha olyan irányzatot venne, mely ama vetélytársak versenyét kizárná.

A XIX. sz. közepe táján a csehországi gyárak már inkább a tömeges termelés irányába fejlődtek, ezért művészeti vonatkozásban össze sem hasonlítható a két gyártási és esztétikai koncepció. Míg az előbbieket egy inkább polgári jellegű *spät rokokó* izlésben hozták létre nagy mennyiségben az edényeket és *neo-barokk* plasztikákat, addig Herenden az *ö-meissen*i és más klasszikus európai és keleti minták és formák egyedi jellegű előállítására törekedtek. Ennek megfelelően más és más volt a termékek iránti társadalmi igény is. A dolgok különbözőségének fel nem ismerése eredményezte a helytelen álláspontokat.

S' valóban, a habozás és tévovázás közepette, majdnem váratlanul s mintegy önkénytelenül kinálkozott is egy mentő alkalom.

Néhány főnemese család, a többi közt gróf Eszterházy, Batthyányi, Pálffy, Zay és más családok, melyek a herendi gyár buzgó iparkodásáról tudomást nyertek, részben talán hazafias érzületük sugallatát is követve, fel akarták használni az alkalmat, hogy nagyrabecsült őseiktől örökölt családi serviceiket és porcellán-garnitúráikat, melyek századok során át megcsorbultak vagy hézagot mutatnak fel, kiegészítsék itten; ami azonban olyan nehéz feladat volt, hogy sem a bel- sem a külföldön soha gyár annak megoldására nem akarta magát rászánni. Elképzelhető tehát, hogy a siker még kétségesebb volt itten, hol mint kezdetben mindig, s' egy iparszegény országban épenséggel rendes nehézségek fölött is kellett diadalmaskodni! Azonban a szükség, ez a szigorú tanár, mondatta ki itt is a döntő szót. A megismerés, hogy ezzel tényleg el volna találva ama sajátlagos, kizárólagos irányzat, mely mellett, ha egyszer siker koronázna a versenytől nem egy hamar kellene tartani, elhatározó befolyást gyakorolt ránk. Mennyire jogosult volt e fölfevés, azt a valóság, meglevő s'reményeink fölött gyorsan kitüntette; mert már az 1845-ki bécsi iparműkiállításán, tehát csak alig egy évvel azután, hogy megboldogult Eszterházy Károly grófnő megbízásából, az itteni gyár a legelső felénk kísérleteket az „Ö-meissen”i” genre különböző tárgyainak utánzásában, és pedig kielégítő sikerrel megtette, — a gyár által kiállított tárgyak, melyek kizárólag ama utánzó irány cikkeiből álltak, — az ottani szakferfiakat olyannyira meglepte, hogy habár, mint könnyen gondolható, nagyon is kedvetlenül, mégis kénytelenek voltak, az addig elé az ország határain túl majdnem ismeretlen magyar gyárat egy dicséző oklevéllel kitüntetni.

A főúri készletek kiegészítésének problémájához hozzá tartozónak véljük megállapítani, miszerint az minden időben csak egy kis hányadát jelentette a termelésnek. El sem képzelhető, hogy egyetlen gyár is berendezkedhessen kizárólag vagy nagyjából részben is ilyen feladatok ellátására. Tény, hogy a korábbi, nem egy esetben XVIII. századi külföldi készleteket egészített ki Fischer herendi porcelánokkal. Ezek a feladatok egyben biztosították az üzem szakmáka, a továbbiak érdekében a klasszikus formák és díszítmények átvételének lehetőségét, azoknak továbbgyártását, majd az így összeállított készletek folyamatos előállítását is. A *herendi genre* kialakulásában az előképek ilyen megszerzése biztosította a fejlődést évtizedeken keresztül. A kérdés másik oldalát vizsgálva feltétlen megállapítható mint pozitív jelenség, hogy a herendi üzemben ilyen és hasonló feladatok ellátására mindig külföldi iskolázottságú festőket és modellezőket alkalmaztak.

De még fényesebb kifejezést nyert ama genre sikeres kezelése azon körülmény által, hogy Weisse Albert, ki akkoriban még Milanó-

ban gyakorolta üzletét, a kiállítás megnyitása után azonnal az utolsó darabig mind megvette az egész gyűjteményt ülete számára, ami egyúttal az e czéggel való további összeköttetésnek is utat nyitott, amely idővel bizonyára nagyobb kiterjedést is vett volna, ha a közlekedést vele az akkori hallatlan magas kiviteli vám, mely a porcellánra szabva volt (mely Magyarországból csak az osztrák tartományokba kivitt cikkeket 36%-ra rúgott, míg a bevitelre alig volt vám kivétel), rendkívüli módon meg nem nehezítette volna. — Mint jellemző adat amaz időkből tán említést érdemel a tény, hogy osztrák, sőt magyar gavalérok is, külföldön utazván, Weisse Alberttól ama cikkeket megvették és külföldi gyártmányok gyanánt hozták viseza. — s' a családost nem vették előbb észre, míg utaló-gosan itten figyelmeztetve nem lettek a „herendi” gyárbélyegre.

A herendi „gyárbélyeg” nemcsak a Herenden előállított és ún. benyomott bélyegzővel ismeretes, hanem mázallati kék bécsi jeggyel ellátott porcelánokon is, de minden jegy nélküli cseh gyárakból származott edényeken is előfordul. — (Fischer Móricz idejében kb. 1850-től kezdődően használták a kék kobalt máz felett festett barokkos koronás magyar címert. Tekintve, hogy ez kézfestéssel, illetve tollal rajzolt volt, a legkülönbözőbb formában ismeretes. Ezzel együtt a Herenden készült porcelánokba ún. száraz vagy vaknyomású HEREND vagy Herend feliratú bélyegzőt is használtak. Ezt kiegészítette időnként a bécsi gyárnál is használt gyártás idejét jelző három szám — ezres elhagyásával —, valamint a tulajdonos betűjegyei két változatban: FM vagy MP.) Mindez, amikor az emlékiratban foglaltakat igazolni látszik, felveti azt a kérdést is, hogy vajon gyártottak-e megfelelő mennyiségű és minőségű porcelán fehérárút Herenden általában, vagy némi tudatosság is feltételezhető az „imitációk”, „valódinak” tűnő érzékeltetéséhez. Nem szólva az ismert igen kedvező behozatali vámtételekről, amelyek a fehér porcelánok esetében még kedvezőbbek voltak — talán Fischer számára is a Herenden történő megfestésre.

1851-ig a gyár, szakmunkáit nagy szorgalommal állítván elő, már meglehetősen fenntartotta magát, habár az időközben kiüti forradalom kevésbé-többé visszahatással volt is fejlődésére. Azonban a gyár világra szóló hírnevének alapját csak az 1851-ki első londoni világkiállítás vetette meg. Ez volt az egyetlen porcellángyár az osztrák monarchiából mely az I-ó osztályú érmmel lett kitüntetve. A gyár által kiállított tárgyak nagyobb része, a hivatalos közegek ki nem elégítő képvisellete dacára, el lett adva; a maradék pedig az 1853-ban New Yorkban tartott nemzetközi iparműkiállításra lett elküldve. Az északamerikai szabad államok elnöke, Mr. Pierce volt az első, ki már a kiállítás megnyitásának első napján egy herendi vázát megvett, — s' a rá következő napon, mint az akkori osztrák konzul: Loosy Úr, ide jelentette, az egész gyűjtemény el volt adva, úgy elkapkodták; a gyár pedig az I-ó osztályú érmmel és dísz-oklevéllel lett kitüntetve.

Nem mindenben felel meg a pontosságnak az emlékirat közlése az 1853-i New York-i nemzetközi kiállítással kapcsolatban. A szóban forgó Loosy nem osztrák konzul, csupán a konzulátus irodaigazgatója, aki vásárlásával mintegy ellensúlyozni kívánta a Kossuthot támogató Franklin Pierce amerikai elnök gesztusát. Ilyen ellentétes jelenségek azonos jellegű megítélése minden bizonnyal a szerzők tájékozatlanságát árulja el.

Időközben a gyár európai származású antik genre mellé, melyet eddig elé mívelt, még a „japán-khinai”i” genret is működési körébe vonta. Alkalmul e bővítésre a következő eset szolgált: A szárdinai király akkori bécsi követé, Revel gróf, ki udvarától már régebben, még midőn Haagában és Berlinben volt követi küldetésben, megbízást kapott, hogy egy khinai porcellán-serviceit, mely még évszázadok előtt került a turini udvarhoz, kijavíttasson és kiegészíttessen. A követ, ki a herendi gyár utánzó művészetéről annyi szépet-jót hallott, — a mi akkoriban főleg Zichy Edmond és Waldstein János grófoknak volt köszönhető, kik mint ismeretes pártfogói a művészetnek önszántukból vállalták el a gyár feletti védelmaságot — a fenti megbízást eme gyárak ruházta át. Egy álló év telt bele, a míg ezen genre alapzatát is sikerült a gyárnak létre hoznia; mivel egyfelől a már alapjában is az európaiól merőben elütő anyag compositionja, másfelől a domborműszerűen alkalmazandó s' a tűzpróbát kiálló színeket is el kellett előbb még találni. A sok és fáradságos kísérletek után végre sikerült eredmény épenséggel korszakot alkotó volt, s a legnagyobb horderővel bírt a gyárra nézve, nem annyira az anyagi előny miatt, mellyel járt és mely, mivel az kizárólag a sajátlagosságokra és egyes műbarátok izlési irányára volt kénytelen szorítkozni, — tetemesen csekélyebb volt mint az, melyet a közvedes-ségben részesülő „őszász”i” genre eredményezett; hanem főleg a hírnév



miatt, melyet a gyár lassanként mint első utánzó műintézet egész Európában magának kivívott, s' mely fény pontjára jutott később, midőn Humboldt Sándor, a hallhatatlan tudós s' „a földgömb legnagyobb tekintélye” egy 1857-ben ide intézett elismerő levelében a gyár művei felett a legnagyobb dicsérrel nyilatkozott.

A gyár kiemelkedő manuális és semmilyen vonatkozásban nem alkotóművészi munkásságát valóban elismerésben részesítették valamennyi nyilvános tárlaton. Ezért szükséges megjegyezni, hogy a XVIII. sz. porcelánművészetének ismételése iránt az igény társadalmilag is erősebben mutatkozott meg az akkori sorozatban gyártott porcelánokkal szemben. E tevékenység nem értékelhető túl, még akkor sem, amikor Humboldt elismeréssel ír azokról, amiért Fischer egy nagyobb méretű porcelánlapon megfesteti a kiemelkedő tudós arcképét. Humboldt nem volt művészettörténész, és nyilatkozata a herendi porcelánokról minden pozitívum ellenére is csak a jószándékú elismerés kifejezője. A korabeli, ezzel összefüggő megállapítások egyrészt jellemzői a kornak, Fischer sajátos propagandájának. Később mint hagyomány élt tovább, és így került a porcelán szakirodalomba, minden kritikai megjegyzés nélkül, mint abszolút értékelés.

Az 1855-ki párizsi világkiállításon az itteni utánzó művészet minden faja és pedig gazdagabb gyűjteményben volt már képviselve, melyek jobbadán ódon jelleggel bírtak, nagy feltűnést okozván s'melyek con amore nem sokára meg is vásároltattak, és pedig nagyobb részt Rothschild báró és Brouckere Úr, a híres brüsseli gyűjtő által; a gyár egyúttal az I-osztályú éremmel lett kitüntetve.

Még fényesebb eredményt vívott ki a gyár az 1862.-i londoni világkiállításon, a mennyiben az ottani kereskedelmi világ erősen érdeklődni kezdett gyártmányainak iránt és összeköttetésbe lépett velünk, mely ha csak némileg gyakorlatiasan kizsákmányváltatik általunk a legnagyobb mérveket ölthette volna. — Mr. Blackhead, Baltimoreból, ki az európai kézműipar — cikkek egyik legjelentősebb vevője volt amerika számára, ajánlatot tett a gyárnak, mely szerint bizonyos különlegességek rendes megvételére kötelezte magát évenként mintegy 20—25 000 dollár értékig, a legkedvezőbb feltételek alatt. Az okok melyek miatt e kedvező ajánlat nem lett elfogadva, a következő fejezetek tartalmából fognak kitűnni.

Minden vonatkozásban figyelmet érdemlő a megjegyzés a nagyobb összegű amerikai megrendeléssel kapcsolatban. Azonban erről a gyár iratai között semmi nyom sem fedezhető fel. Ugyancsak érintőleges megjegyzések fordulnak elő erre vonatkozóan a már idézett Ruzicska feldolgozásban. E helyen is szükséges megjegyezni, hogy a Herendi Porcelángyár Részvénytársaság (időrendben a harmadik, alakult 1923-ban) vezetője 1938 táján összegyűjtötte az irattár akkor még meglevő korabeli dokumentumait és megsemmisítette azokat. A kornak megfelelő és nem dehonesztáló adatokból különböző összefoglalókat, ismertetőket állítottak össze. A gyár idősebb munkásait nyilatkoztatták, mint egy visszalelékezőként a gyár történetére. Ezeket használták fel az akkori centenáriumi propaganda kiadványaihoz. (A gyár alapítását azonosították Fischer Móricz herendi megjelenésével, azaz 1839-cel, és elhallgatták a Stingl üzem létezését. Az utóbbi évek kutatása ezen alapítási időpontot helyesbítette, és a herendi gyár létesítését dokumentumok alapján Stingl Vincze tevékenységéhez köti 1825-ben.) A fentiek ismeretében elfogadható az amerikai üzleti érdeklődés, még abban az esetben is, ha írásos adatok nem ismeretesek, vagy azokat megsemmisítették.

Anyagilag fényessé a gyár számára az 1867-ki párizsi világkiállítás alakult, minthogy oda szállított árucikkeinkért (melyek között Eugenia császárné, Teck. Cambridge hercegnő, a Rothschild család és többek megrendelése voltak:) majdnem 100.000 franknyi bevételünk volt, a mely még jelentékenyebb is lehetett volna, ha az árak nem lettek volna roppantul felcsigázva. Ugyanez a körülmény volt oka annak is, hogy 1873-ki bécsi világkiállításon gyártmányainknak aránylag csekély kelete volt, mert a beított pénzváltás dacára is kielégítő eredményhez jutottunk volna, ha a venni szándékozó angolokat a rendkívül magas árak vissza nem ijesztik vala.

Az 1873-as bécsi világkiállítás már a válság időszakában került megrendezésre. Az így kialakult magas árak természetesen nem kedveztek a magánjellegű vásárlá-

soknak, még kevésbé a perspektivikus üzleti tevékenységnek. Ezen túl megjegyzendő, hogy a porcelánokkal szemben jelentős versenytársnak bizonyultak a különböző fajanszok és gazdagon díszített majolikák, amelyek egyrészt olcsóbbak voltak, másrészt közelebb állottak a hetvenes évek polgári közönségének ízléséhez, mint a klaszikus porcelánok.

Főlemlést érdemel itt még az is, hogy eddig elé a gyár állandó vevői sorába tartoztak, a legmagasabb cs. és kir. udvaron kívül, Ausztria—Magyarország főrangú nemessége, a külföldi udvarok majdnem valamennyi Bécsben lakó követségei, s' külföld, nevezetesen Angol- és Oroszország több főrangú családja. Hazánkban pedig nevezetesen: Eszterházy herceg, a gróf Károlyi, Batthyányi, Zichy, Eszterházy, Szapáry, Hunyady, Széchenyi, Cziráky, Waldstein, Festetics, Erdődy, Wenckheim, Teleki, Csekónics, Pálffy, Nádasdy, s'többi családok, továbbá Aczél, Blaskovich ő méltóságai és még több más, kik az említett genrekből szükségleteiket rendszeresen ezen gyárból rendelték meg.

A hazai főnemesi családok felsorolása — mint vásárlók — szinte teljesnek tekinthető. A gyári iratok között mindmáig fennmaradt „Loco Verkaufs Buch”-ban és más üzleti könyvekben folyamatosan szerepelnek már az 1850-es évek végétől a felsorolt és más főúri, nemesi vásárlók. A bejegyzések más oldalról is bizonyítók, mert teljes edénykészletek értékesítésére is szerepelnek adatok az eladási könyvekben.

## II.

### A gyár eddigi üzleti ügyviteléről

Ha az ember a gyár, ismeretes tényeken alapuló történetét végig olvassa, a legnagyobb ámulatba kell, hogy a világot ejtse a miatt, mivel megfelfejthetetlen és a legnagyobb mérvben feltűnő marad előtte a kérdés: miképpen eshetik az meg, hogy egy vállalat, mely oly szokatlanul nagyszerű műipari és erkölcsi eredményeket képes felmutatni, — mint kevés ipar-vállalat a monarchiában, — mégis az anyagi eredményben oly messzire elmaradt emezektől, miszerint elvégre a gyár még csődbe is kerülhetett?

S'mégis szabatos összefüggésben állnak egymással ezen a világra nézve talányos jelenségnél nyilvánvaló ellentétek.

Nekünk ugyan, kik a gyár tulajdonosának és főnökének fiai vagyunk, kik alapítása óta, kora ifjúságunktól fogva egymás után cselekvő résztvevőként benne, és következőképpen ügyviteli viszonyba oly alaposan be vagyunk avatva mint senki más, minden esetre szükségképpen nehezen esik már amaz önmérséklés miatt is, melyet a szülők és gyermekeik közötti praedjudiciál módon kényes viszony szab elénk kötelességül, — amaz üzleti monstruosításnak okát megmagyarázni. Azonban, valamint az orvos előtt, kitől az ember gyógyulását reméli, a beteges tünetek legparányibb részletét sem szabad elhallgatni, úgy a jelen esetben is szükségképpen kíváncsi, habár a kíméletlen illedelem szabta korlátok között is, tétova nélkül leleplezni az itt rendszerességgel elkövetett hibákat és ballépéseket, melyek ama pénzügyi sikertelenséget okozták.

Ebben a vonatkozásban a csőd előzményeinek felvetése a memorandum szerzői részéről csak annyiban indokolt, amennyiben elmondják véleményüket apjuk több évtizedes munkásságáról. Megfelelnek ugyanakkor azokról a társadalmi tényezőkről, amelyek a monarchián belül, elsősorban a csehországi gyárak fejlődését előmozdították. Nem érdektelen felvetni, hogy abban az időben Magyarországon csak Herenden készítenek számottevő mennyiségben porcelánt. Csehország nyugati területein pedig több tucat — a herendinél valamennyi nagyobb — gyár működött. A bécsi császári manufaktúra pedig már egy évtizeddel korábban beszüntette a termelést éppen azért, mert korábbi monopolhelyzetének megszűnése, belső szervezete nem tette lehetővé sem a kapitalisztikus versenyben való részvételt, sem a kor igényeinek megfelelő fejlesztést. A csehországi kisebb-nagyobb üzemek egymás közötti versenye az akkori viszonyok között a végsőkig kieleződött. Kényszerítőleg hatott ez a tulajdonosokra, a termelés korszerűbb megszervezésére, a kizsákmányolás fokozására a nagyobb profit érdekében. Az olcsóbb tömegcikkek előállítására, ugyanakkor a szélesebb polgári tömegek igényének kielégítésére nyitottak lehetőséget. Mint ismeretes, az emlékiratban ezek fel sem vetődtek. A „világ” éppen a válság idején nem esett ámulatba a gyárak tönkremenetén, főképp nem az ilyen elenyészően kis volumenű manufaktúra esetében.



Mióta atyánk az ipar terére lépett, vörös fonálként húzódik keresztül működésén, ama végzetes benyomás, melyet reá, a buzditás és fölserkentés nemes szándékából, illetékes tekintélyek által nyújtott, hízgelő elismerésének bizonyítékai és az ezekre következő hivatalos kitüntetések gyakoroltak. Már a megboldogult József nádor és a szintén megboldogult primás: Kopácsy nem mulasztották el dicsbeszédet tartani neki itteni munkálkodása fölött, és ama dicsérettől áradó publicistikai ömlengés, melylyel Kossuth Lajos, soha sem fukarkodott, ha erre alkalom kínálkozott, a benne már fölébresztett becsvágyat még csak fokozni volt képes.

Fischer Móríczt becsvágya, illetve annak eredménye a világhírű herendi porcelánok megteremtésében realizálódott. Ez nem képezheti és akkor sem képezhetette vita tárgyát. Az utódok megjegyzése talán annyiban lehet indokolt, amennyiben okot és magyarázatot kerestek, vagy mentették magukat és felelősségüket. Fischer nem volt törekvőbb és becsvágyóbb, mint bármelyik kortársa, a születő gyáripar, a kapitalizmus, a rendszeresen és gyakran ismétlődő világkiállítások és hazai tárlatok ezt minden szereplőtől elvárták. Igény, hogy a korábbi sikerek dokumentumainak, érdemeknek és diplomáknak sora jelezze a cég megbízhatóságát, termékeinek sikerét, folyamatosan emelkedő jó hírnevét. Ez olyan egyetemesen társadalmi jelenség, hogy az eredményeire joggal büszke gyáros, éppen gyermekei részéről nem marasztalható el.

Hát még aztán, midőn későbbben valóságos technikai eredményeket mutatott föl a gyár, s' az antik jellegű edények művészi utánezatáért oly kiváló szaktekintélyek is, mint megboldogult Metternich herczeg, Humboldt Sándor, báró Baumgartner, báró Haecckeren, a hírneves gyűjtők és régészek: Adamberger, Calvani, Pickert és mások, továbbá oly tekintélyes műbírálok, mint Eitelberger tanár, Dör Falcke, Nendtvich Károly, s' végül Zichy Edmond, Waldstein János, Eszterházy Mór grófok stb-ek gyakran a túlon-túl elhalmozták elismerésük, sőt elragadtatásuk nyilatkozataival; — atyánk önmaga és sajátképeni, eredeti hivatása iránt zavarba kezdett jönni. A képzelt művész büszke követelése az egyszerű gyárnak polgárai, igényeivel összeitt köztébe jöttek; holott különben higgadt, okosztú eljárással, mint a két működési irányzat, igen jól megférhetett volna egymás mellett. —

Az idős tulajdonos zavarának ilyen értelmezése nem helytálló. Adatok hiányában is e kitélt cáfolni vagyunk kénytelenek. A herendi gyár történetének perdöntő dokumentumai — amelyek a tulajdonos tevékenységét és magatartását is igazolják — a korabeli porcelánok. A fischeri koncepció erre az évtizedre érlelődik meg. Ez az idő, amikor nem kisebb személy, mint az európai hírtudós művészettörténész *Jakob von Falke* nyilatkozik a herendi porcelánok magasszintű megjelenítéséről, azok minőségéről. Nyilatkozata ma is értékálló, alapvető. A művészi minőségben kifejeződik az imitativ jelleg. Herend kitűnő compilláló készsége mind a nyugati klasszikus, mind a keleti egzotikus díszítmények alkalmazásában. Az eredetiség kérdése soha sem vetődött és nem is vetődhetett fel sem a bírálók, sem Fischer részéről. Nyilatkozataiban és állásfoglalásaiban a gyáros éppen arra volt büszke, hogy megtevésztéig hasonló tárgyakat állítottak elő műhelyeiben. Így ez nem rendíthette meg éppen a kitűnő szaktekintély részéről, mi több, maga is egyetértett, és átvette, terjesztette Falke megállapításait. Téves zavarról szólni, egy világjelenségről, amikor a klasszikus porcelánok utánérzése iránti igény megszűnik. Az érdeklődés pedig az olcsóbb tömegporcelánok és a csillogó, dúsan festett és aranyozott fajanszok irányában mutatkozott meg. Ebben újból a társadalmi viszonyok ismeretének hiánya az, ami elmarasztaló véleménynyilvánításra készteti a Fischer-i rokonságot apjuk magatartásával szemben.

És hogy már e lélekani bonczolat teljes is legyen, még egy másik szerföltő kellemetlen mozzanatot is fel kell említenünk, mely a természetnek egy kiáltó ellentmondását rejti magában. Az egyes, magános ember, ha anyagilag független, féktelenül s' kénye-kedve szerint követheti hajlamait és ízlése irányát. Bár mi legyen is annak a mit tesz vagy nem tesz a végeredménye, arról ő senki másnak nem csak önmagának tartozik számot adni. De nyilvánvaló, hogy egészen másképen áll a dolog azon esetben, ha — mint itt — a vállallattal még más existenciális java-baja áll a legszorosabb kapcsolatban; ekkor már parancsoló kötelesség, az illető viszonyból természet-szerűleg folyó követelményeket és feltételeket, a mint illik, számba venni.

Igaz ugyan, midőn atyánk — ez előtt 35 évvel — a herendi gyárat alapította, már említett s' akkor is már nős legöregebb fivérünk kivételével, valamennyien még igen fiatalok voltunk, s' úgy szólna a tanodából vitt minket egymás után a gyárba, hogy kizárólag itt foglalkoztassa őket. Idővel azonban megannyi család lett belőlünk, melyek minden tagját és magánvagyonát (mely a család-fők nejeinek hozományából állott:) elve volt vaskövetkezességgel a vállallat körébe vonni; anélkül azonban, hogy másfelől megfelelő acquiavalent nyújtott volna — mint például az lett volna, ha őket a nyilvános czégre fölveendette, — vagy pedig egyáltalában ama szabad mozgást és ama befolyást engedte volna meg nekik, a mint ez működésük értelmiségi jelleménél fogva várható lett és ami a gyár virágzásának is érdekében állott volna; holott éppen a fiúk voltak azok; — 23 év óta ugyanis a gyárnak nem volt még soha idegen igazgatója, munkavezetője, kezelője, és egyáltalában semmi néven nevezendő idegen hivatalnok és mindezen állások kizárólag általunk lettek betöltve, — kiknek hí és szorgalmas kezei — ha közvetve bár — mindazon szép és nagy műveket létrehozták, melyek a világ bámulatát kiérdemelték.

Az egyre szaporodó család tagjainak anyagi érdekelt-sége, illetve a „cég”-ben való kifejezésre jutása, annak elmaradása tény. Írott források hiányában mindössze következtetési lehetőségek nyílnak. Ez azonban olyan távolra vezetne el, bármilyen körültekintéssel is kísérel-nénk azt meg, hogy e helyen nem térünk ki erre, a csőd vonatkozásában különösebben figyelmet nem érdemlő kérdésre. Minden bizonnyal ez esetben is az idős tulajdonos elmarasztalása a gyermekek hiúságával hozható összefüggésbe, mert nevük nem szerepelt a világhírű cég jegyzésében.

Így aztán felfogható, sőt majdnem önként értendő, hogy ilyen álbormis viszonyok között csak ellenmondások és a legélet-bevágóbb kérdésekre nézve, szükségképen csak véleménykülönbségek származhattak az atya és fiai között. Míg mi fitestvérek, a gyár nem lankadó tevékenységünknek köszönhető hírnevét, mindenütt kedvelt árucikkeink gyors forgalma által óhajtottuk volna gyakorlatilag értékesíteni; atyánk mindig csak az ő legsajátabb külön-érdeket tartá szem előtt, mely műrekek létrehozásában s' más illetően műszaki munkálatok keresztülvitelében állott, melyeket elvégre a múzeumoknak ajándékozott, vagy pedig nagy titokszéri-séggel elzárt a világ elől, nehogy meglássa és netalan még meg is vegye valaki.

Fischer Móríczt romantikus magatartásának ilyen beállítása feltétlen az előbbi problémához kapcsolódó; hogy mégis külön foglalkozunk vele, ezáltal is kifejezésre juttatjuk azon meggyőződésünket és kutatásaink idevonatkozó eredményeit, amelyekből „az ő legsajátos-sabb külön-érdekét” — másképpen értékeljük, mint gyermekei. Cselekedeteit csakis a kor szemléletéhez és szokásaihoz való szükség szerű megnyilatkozásnak tekinthetjük. Ezért nem ítélik negatívan tevékenységét egy olyan sajátos történelmi és társadalmi viszonyok között fejlődő iparművészeti vállalkozás esetében, mint a Herendi Porcelán; külön hangsúlyozandó a művészeti koncepcióból fakadó elkötelezettségek, illetve megnyil-vánulások szükséges volta egy-egy múzeumi ajándéko-zási gesztusban.

Ilyen ügykezelési rendszer mellett eztán nagyon természetes, hogy pénzügyi zavaroknak kellett bekövetkezniök; és ilyen esetekben ismét az ő utópiái voltak azok, melyekre nézve soha vele egyet nem érthettünk. Mert a míg ő ama föllengző ábrándban élt, hogy a nemzetnek hazafias kötelessége, miszerint az ő vállallatát, melyért a haza dicsőségére ő annyi áldozatot hozott, subventio által (az állampénztárból adandó kölcsön útján:) támogatassa, — mi mind-annyiszor aként vélekedtünk, hogy utóvégre nem is szükséges ily kivételes segélyért folyamodnunk az államhoz, mivelhogy a gyár, ha az általunk óhajtott gyakorlatias módon működne, kielégítő és mindig bő alapot rejt önmagában, és minden segély, vagy kicsikart, a szabad mozgást akadályozó hitel nélkül is megtud élni tisztességesen a maga becsületéből is. Sőt felségcs Királyunk is ez utóbbi nézetben látszott osztozni, midőn atyánk még 1870-ben — tehát alig három évvel a gyárra nézve oly fényesen sikerült párizsi világ-tárlat után — államségély engedélyezéséért folyamodott Ő Felségé-hez, jószágos királyunk jobbnak tartotta, nála a budai és gödöllői királyi kastélyok számára szükséges cikkeket megrendelni, e célra legmagasabb magánpenztárából nevezetes összeget, mintegy 30 000 forintot kegyeskedett kiutaltványoztatni, a mi, ha közvetve bár, de bizonyára finom útmutatásképp is volt vehető a mindig beváló igaz-ságra: aide-toi et le ciel t'aidera!

Az európai porcelángyarak és manufaktúrák legtöbbje a XVIII. században valóban különleges előnyöket élvezte



zett. Adódott ez abból, hogy közvetlen uralkodói, vagy jelentős főúri tulajdonban voltak, így a rentabilitás kérdése másként vetődött fel, mint a XIX. század utolsó harmadában a klasszikus kapitalizmus időszakában. Más vállalkozások kiváltságokkal, rendszeres szubvencióval rendelkeztek, ami előnyös helyzetet biztosított számukra. A gyáros Fischer Móríc sz ismeretei és évtizedes személyes tapasztalatai alapján, irreális nélkül várhatta tevékenységének hatékonyabb támogatását. Ami azonban Európa-szerte valós tényként mutatkozott közel másfél évszázaddal korábban, az 1870-es években hazai viszonyaink között már csak illúzióknak minősíthető. Megvilágítja ez Fischer korábbi haladó, de ez idő tájt már retardárius társadalmi szemléletét. Az, hogy ebből eredt a származott a tulajdonos és gyermekei között, még korántsem jelenti, mint az emlékirat más részeiből is kitűnik, hogy az utódok megközelítették vagy felismerték volna a herendi gyár termelésében, valamint az európai kapitalista gazdálkodásban kifejlődött, majd válságban kirobbanó ellentmondásokat, ami végső soron a csőd állapotát eredményezte.

Az itt esetelt kép tehát világos körvonalakban tünteti elő a leghasznosabb és legsikeresebb tevékenység alkotását, melyet a társadalom színe-virága, — mivel egy igen élénk óhaját látta benne teljesülve — örömteljes üdvözléssel fogadott, — s mellette mindjárt a kezét, mely, a kor félremagyarázásának fatális behatása alatt minduntalan kész a fáradságosan s' ön-alkotta művet szétzúzni.

Hogyan is történhetett volna másként, mint a fenálló társadalmi intézmények következetes figyelembe nem vételével, és a rendelkezés alatt levő örök helytelen alkalmazásával, hogy a leg-hivatottabb tehetség is kénytelen volt megbénni! —

És ebben rejlik éppen ama kérdés megoldásának kulcsa, hogy miképpen eshetett meg, miszerint a világhírű herendi porcelángyár csőd alá jutott. —

### III.

Azon módok és eszközökről, melyek alkalmazásával a vállalat hasznossá és gyümölcsözővé volna alakítható. Ha tekintetbe vesszük a tényt, hogy a herendi porcelángyár, melynek hírneve átlépte az óceánt, az antik fajok utánzatában a maga nemében páratlan ügyességet fejt ki, — hogy tehát ha tevékenységének lendületet ad, már csak ezen irányban eddig tanúsított képessége folytán is a szélrózsa minden irányából érkező megrendelésekkel el lenne halmozva, ha továbbá a gyár többévi tapasztalatok nyomán, ama különlegeségeket is mívelni fogja, melyek elkészítésébe a tanultabb munkások már be vannak gyakorolva s' melyek a legnagyobb mennyiségben is folytonos keletnek örömdenének különösen az éjszaka-európai országokban, így Orosz és Angolországokban, és Amerikára nézve is állandó s' a legjobb értelemben vett kiviteli cikkeknek képezhetnének; — úgy másfelől az is kétségtelen, miszerint egy gazdagon jutalmazó gyári tevékenység létesítésére egyáltalán véve nem kellene más *remedium*, mint az, hogy a főntebb előadott sajnós hibák és balintézkedések, melyek itten el lettek követve, egyszerűen kikerültsenek és az előbbivel éppen ellentétes rendszer inauguráltassék.

Ha a gyár mostani rendezés mellett: (mely eshetőleg tetszés szerinti kiterjedést ölthet:) csak jelenlegi — tíz — korongja hozatik is teljes erővel forgásba; ama keresett árucikkekből annyit mégis elő lehet állítani, a mennyi hetenként 2000, vagyis évenként 100 000 frt. értéknek felel meg. Föltevé már, hogy az árak a legszűlső határig leszállíthatnának is, mégis fennmaradna még legalább 50% ja nyereségnek, ha az eddigi viszonyokat vesszük is zsinórmértékül, habár bizonyos esetekben több száz perczentes nyereség is kikerült.

A gyár termelése mennyiségi vonatkozásban a kereskedelmi kamarák jelentései szerint ezekben az esztendőknél abszolút értékben is csökkentett, hiszen a pénz értékének változása közvetlen befolyásolta a fogyasztást,

így az árak alakulását. A több milliós értéket előállító csehországi gyárak termeléséhez viszonyítva jóindulatú naivságnak tűnik és minden reális fejlesztési elképzelést nélkülöző a hetenkénti 2000 forint értékű porcelánra való apellálás. Olyan tévedés és a valóság nem ismerése ez az elképzelés — mint a gazdasági nehézségekből való kivezető út lehetősége —, hogy visszavetítve is jelzi a Fischerek manufaktúrális gazdálkodási szemléletét. Az évi százezer forintnyi összeg nem az atyai elképzelésekre, a többnyire különleges darabok előállítására vonatkozik, hanem az általuk korszerűbbnek vélt „tömeg” termelésre, ami véleményünk szerint a szóban forgó 10 korong működtetése esetén sem hozhatta volna meg a kívánt eredményeket.

Ha a gyár csak öt évig (mely idő alatt javításokra alig kellene figyelme méltó összeget költeni:) a már többször jelzett okszerű rendszer keretében működik, egyúttal tulajdonképpen hivatásának és a hozzá kötött igényeknek is megfelelően, — amaz időszak leforgása alatt eshetőleg még előbb is teljesen rendbe hozhatná pénzügyeit és üzleti viszonyait.

Üzleti tőkének e célra 50 000 frt- tökéletesen elég volna, melyet kívánatos volna vagy előlegképen vagy az üzletbeni részvétel útján előteremteni.

Ami a következő kérdést, az árak leszállítását érinti, összefügg az előző kritikai megjegyzéseinkkel. Az elmaradt felszerelésű üzemben tömegtermelésről, egyáltalán, a termelékenység fokozásáról, ami eredményezhet — mint modell — árcsökkenést, Herend valóságában fel sem vehető. A munkabérek leszállítása pedig lehetetlen volt, mert azokat különben a legság szinten tartották már korábbi évektől kezdődően, és jobb kereseti lehetőségek a külföldi festők és modellezők számára csak különleges megrendelések vagy kiállításra készülés időszakában váltak lehetségessé, a válság idején az ilyenek kizártak. Így érthető ugyancsak az az igény, ami az üzleti tőke 50 000 forinttal történő emelését irányozza elő a gyár emlékiratba foglalt problémáinak megoldásához. A termelés tervezett volumenje és a kívánt összeg nagysága, illetve aránya talán szembevetőbben kifejezője az elmaradt merkantil szemléletnek, amely a kapitalizmus viszonyai között már nem állta meg a helyét, és nem szolgálhatta a termelés fejlesztését.

Eme loyális előadásunk alapján bizalomteljesen fordulunk tisztelt barátainkhoz és ezen vállalat hazafias jóakaróihoz, azon szilárd reményben, hogy úgy üzleti *opportunitás* szempontjából, mint eme messzeterjedő dicsőséges hírnévvel bíró intézet fenntartása érdekében, a haza számára, — az Önök tényleges részvétele által lehetővé válik nekünk, hogy működésünket, melynek egész múltunk szentelve volt, — sikeresen folytatni képesek legyünk.

1875 ki február hó 2 án

:/ Aláírták: Fischer Leo, Sámuel, Géza, Vilmos és Béla.

Az emlékiratban felvetett kérdések elemző vizsgálata szélesebb kutatások eredményeinek felhasználásával történt. A dokumentum történeti jelentőségét és értékét nem csökkentik összességében a némi torzulással és naivitással előadott problémák. Mélyebb betekintésre így is lehetőséget adnak eddig ismeretlen vagy homályos összefüggések további kutatására. A bevezető tanulmány a gyár korabeli belső állapotáról, a memorandum, a kritikai jegyzetek együttesen mint a jelenlegi kutatások eredményei lehetővé teszik a teljesebb kép megrajzolását — nagyobb feldolgozás keretében.

## GESCHICHTLICHE PERIODISIERUNG DER HERENDER PORZELLANFABRIK

Die Geschichte der angewandten Kunst stellt in der ungarischen Kunstgeschichtsforschung ein besonders problematisches Gebiet dar. Diese Frage wurde von den im letzten Jahrzehnt stattgefundenen Diskussionen über die Periodisierung nur berührt, sie ist noch nicht vollständig geklärt und läßt somit einen breiten Raum für verschiedene Betrachtungsweisen. Eine besondere Schwierigkeit bedeutet die Beurteilung der kleineren Zeitab-

schnitte des 19. Jh. Die angewandte Kunst und innerhalb dieser die Keramik, als kleiner Einheit die Geschichte des Herender Porzellans, läßt Schlußfolgerungen von allgemeiner Gültigkeit zu. Im folgenden unternehmen wir einen Versuch, die Diskussion im Zusammenhang mit der Bestimmung der Epochen der Fabrik weiter voranzubringen.

Mit der Geschichte der Herender Porzellanfabrik



beschäftigten sich bis jetzt nur drei Monographien. Diese Werke sind aber bei weitem nicht vollständig und konnten somit der Kunstgeschichte hinsichtlich des richtigen Kennenlernens der Fabrik und ihrer großen Vergangenheit sowie bei der Einordnung ihrer Schätze in der europäischen Porzellankunst nicht behilflich sein. Zur Beurteilung des Problems halten wir die Betrachtung auch der anderen bisherigen Forschungen für wichtig. Bedeutende Studien wurden nur in den vergangenen anderthalb Jahrzehnten veröffentlicht. Die Arbeiten geschichtlichen Charakters beschäftigten sich weniger mit ästhetischen Fragen und deren Studium. Die Autoren der Monographien (Károly Láy 1921, Ilona Ruzicska 1938, Győző Sikota 1971) haben alle die Geschichte der Fabrik in Epochen eingeteilt, jedoch keiner von ihnen auf der Grundlage materialistischer Geschichtsauffassung.

In Ungarn, verglichen mit den übrigen Ländern Europas, reiften die Grundlagen der Feinkeramik erst spät. Die Steingutherstellung wurde erst in den letzten Jahren des 18. Jh. und am Anfang des 19. Jh. allgemein. Wir kennen eine ganze Reihe von Steingutfabriken, die die Porzellanherstellung versuchten, aber neben den Fabriken in Regécz und Városlőd wurden nur in Herend Erfolge erzielt — mehr als ein Jahrhundert nach der Entdeckung des europäischen Porzellans. Um die Diskussion abzuschließen, sehen wir es für nötig, auf Grund unserer diesbezüglichen Forschungen, die geschichtlichen und künstlerischen Epochen der Fabrik zu bestimmen.

Die Geschichte der Entstehung und Entwicklung der Herender Porzellankunst des letzten anderthalb Jahrhunderts wurde von uns auf Grund der geschichtlichen, ökonomischen und künstlerischen Grenzen und Wendepunkte in die folgenden sieben Epochen eingeteilt.

#### *I. Die Herender Porzellanfabrik zur Zeit von Vincze Stíngl (1825—1839)*

In dieser Epoche wurde die Porzellanfabrik gegründet, und es wurden die ersten Versuche zur Herstellung von Porzellan durchgeführt. Das Unternehmen war eine kleine Manufaktur mit nur einigen Handwerkern, geleitet höchst wahrscheinlich von einem im Ausland geschulten Unternehmer. Die als Ergebnis der Versuche hergestellten Porzellane weisen auf die Verwendung tschechischer Erzeugnisse als Vorbild. Die Übernahme dieser Richtung zeugt von der Bestrebung, die Ansprüche des Bürgertums zu befriedigen.

#### *II. Die Herausbildung der Herender Porzellankunst und die Tätigkeit von Mór Fischer (1839—1850)*

Dieser Abschnitt beginnt mit der Herausbildung des kapitalistischen Unternehmens Mór Fischers. Nach der Aneignung der Fabrik folgt eine rasche Entwicklung. Die Herstellung erfolgte weiterhin manufaktuell. Das Zeitalter der Industrialisierung und der öffentlichen Ausstellungen sicherten die Möglichkeit, breite Kreise mit den Produkten bekanntzumachen. Fischer zeigt in den Ausstellungen Neorokokozüge aufweisende, sich vor allem an die Meißner Tradition anlehrende Porzellane. Diese schon damals überholte stilistische Tendenz fand in der ungarischen Aristokratie regen Widerhall, was der Nachahmung klassischer Porzellane weiteren Aufschwung verlieh.

#### *III. Die Blütezeit des Herender Porzellans (1851—1867)*

Die Teilnahme an der Londoner Weltausstellung bedeutete die erste Station der Erfolgsreihe, welche mit der Imitation von klassischem europäischem und östlichem Porzellan erreicht wurde. Alle klassischen europäischen Formen und Dekors, die aus Meißen, Sèvres, Wien, Capodimonte, Berlin usw., erscheinen auf den Herender Geschirren und Schmuckgegenständen. Zu dieser Zeit bildet sich das sog. „Herender Genre“ aus. Nicht die Massenproduktion ist von Wichtigkeit, das Ziel besteht in der Herstellung von kleineren Serien und Einzeltücken. Die blühenden Jahrzehnte wurden von der Weltwirtschaftskrise und in Herend von der Epoche des Niedergangs abgelöst.

#### *IV. Niedergang der Herender Porzellanfabrik (1876—1896)*

Der Eigentümer übergibt die Manufaktur seinen Kindern; später kauft der Staat die Manufaktur und gründet eine Aktiengesellschaft. Zu dieser Zeit wird Steingut hergestellt, und, dem Beispiel tschechischer Fabriken folgend, beginnt man mit der Massenfertigung. Dies ist jedoch im Rahmen der manufaktuellen Produktion unmöglich. Die Porzellankunst entwickelt sich nicht weiter, der Erfolg an den ausländischen und einheimischen Ausstellungen beruht vielmehr auf dem Ruf und den früheren künstlerischen Ergebnissen. Im Jahr des Millenniums (1896) erwirbt Jenő Farkasházy mit größerer staatlicher Hilfe die Fabrik.

#### *V. Die Herender Porzellanfabrik unter Jenő Farkasházy (1896—1923)*

Diese Epoche bedeutet keinen Aufschwung in der Geschichte der Fabrik. Der ausgezeichnete Keramiker Farkasházy stellte Porzellan im Sezessionsstil her und folgte der Richtung seines großen Vorgängers bei der Imitierung klassischen Porzellans. Die geschichtlichen Ereignisse, der erste Weltkrieg, unterbrechen die Produktion und künstlerische Entwicklung des Herender Porzellans. Dieser Zeitabschnitt wird mit der Gründung einer neuen Aktiengesellschaft abgeschlossen.

#### *VI. Die Herender Porzellanfabrik während der dritten Aktiengesellschaft (1923—1948)*

Für diese Epoche ist die Organisation der kapitalistischen Produktion und die Entwicklung der Betriebsausrüstung bezeichnend. In künstlerischer Hinsicht wird der Porzellanplastik eine größere Rolle zuteil, welche in den früheren Epochen von untergeordneter Bedeutung war. Die Kleinplastiken verteilen sich in den Themenkreisen Folklore, Akt, Sport und Religion. Die Serien der Vögel- und Tierplastiken wurden auch zu dieser Zeit hergestellt. Die herrschende Ausdrucksweise ist in diesen Jahrzehnten die Art der sog. römischen Schule. In der Geschirrkunst kommt die „neoherender“ Stilbestrebung auf, welche eine neue Abart des klassischen Herender Nachlasses des 19. Jh. bedeutet. Die modischen Formbestrebungen der Epoche brachten beim Geschirr und dessen Dekor nichts Bleibendes. In den Vorkriegsjahren erfolgte eine rasche Entwicklung, was in der 700köpfigen Belegschaft zum Ausdruck kommt. Der zweite Weltkrieg hindert die Entwicklung und unterbricht sie für eine kürzere Zeit.

#### *VII. Die Herender Porzellanfabrik in unserer Zeit (ab 1948)*

Zur Zeit der Zusammenstellung unserer Studie (1972) konnte noch keine Epochengrenze gezogen werden, nur die Richtungen der künstlerischen Bestrebungen lassen sich in kleinere Perioden einteilen. Die Verstaatlichung brachte in der Arbeit und Eigentumsstruktur der Fabrik bedeutende Veränderungen mit sich. Die technische Entwicklung führte zur vollständigen Rekonstruktion der Fabrik in den letzten Jahrzehnten. Von den künstlerischen Tendenzen in der Plastik ist der sog. erzählende literarische Realismus zu erwähnen, welcher bis Mitte der 50er Jahre andauerte. In der Geschirrkunst verdient, neben den modernen Bestrebungen, die Umgestaltung der klassischen Formen und Dekors unsere Aufmerksamkeit. Zur Entwicklung der künstlerischen Qualität beschäftigt sich eine größere Künstlergruppe mit dem Entwurf der Kleinplastik und des Geschirrs. Die Ergebnisse des ersten Abschnittes wurden in der 1954er Ausstellung der Öffentlichkeit vorgeführt.

Bei der obigen Periodisierung wurden die geschichtlichen, gesellschaftlichen und künstlerischen Übereinstimmungen als Ausgangspunkt betrachtet, und auf dieser Grundlage die Grenzen der einzelnen Epochen bestimmt.

László Molnár



## ELTŰNT KRACKHER-FRESKÓK NYOMÁBAN

Az Országos Levéltárban találtuk a következő szerződést Krackher János Lukács *első magyarországi működéséről*: a varannói pálos kolostor aktái között (ma Vranov, Č. S. S. R.).

1754. febr. 20-án köt szerződést Pongrácz Ignác, a varannói pálos kolostor akkori perjele Krackher János Lukáccsal, akit „virtuóz festőnek” nevez, hogy az épület egyik vendégszobájának falát egész a mennyezetig, a másiknak mennyezetét, azonkívül a konvent portálját, az épület homlokzatát, a lépcsőházat és a házi kápolnát freskókkal borítsa, de olajképeket is fessen: Remete Szent Pálról, Remete Szent Antalról, tehát Remete Szent Pál magyar rendjének névadó szentjéről és társáról a pusztában, azonkívül Nepomuki Szent Jánosról, Szent Józsefről,

Eszterházy Imre hercegprimásról, azelőtt a pálosrend generális perjeléről, Martinuzzi Fráter György pálos bíborosról, Széchenyi érsekről és Borkovich érsekről, szintén a rend tagjairól, Lipót császárról, a varannói alapítás engedélyezőjéről (1674), Eszterházy Máriaőről, a varannói kolostor alapítójáról (1672), úgyszintén fessen egy olajképet a Keresztrefeszítettéről, egyet a Fájdalmas Anyáról és egyet Okolicsányi Zsigmond mise-alapítványáról (1744), valamint a rend boldogjairól, amint a Feszület körül imádkoznak. Mindezért 400 rhénes forintot kap a „virtuóz festő” s teljes ellátást feleségével és segédjével együtt a kolostorban. A festmények elkészültének határideje: 1754. október 1.[1]

Garas Klára említi, hogy Krackher Varannóban „a



1. Varanno, Egykori Pálos templom, Krackher: Szűz Mária születése





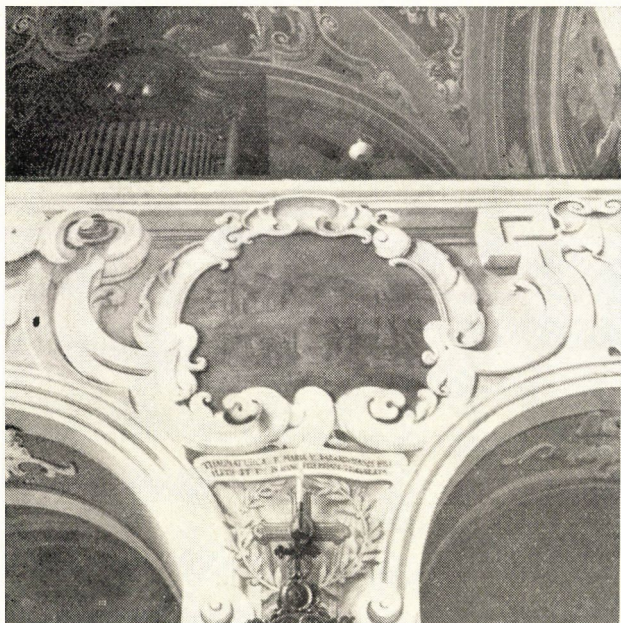
2. Varanno, Egykori Pálos templom, Krackher: A Szentkereszt dicsősége



3. Jászó, Apátsági templom, Krackher: Sz. János születése

hagyomány szerint" a pálos templom mennyezetképeit festi Barkóczy Imre özvegye, Szirmay Zsuzsanna megbízásából 2000 Ft-ért.[2]

Ugyancsak az Országos Levéltárban találtunk a pálos akták között egy elismervényt 1756. febr. 10-ről, melyben Krackher János festő 385 Ft 30 kr. hátraléka felvételét nyugtázza a varannói perjelnek.[3] Feltételezhető, hogy az új mennyezetfreskók honoráriumának utolsó részletéről van szó, mert — Garas Klára szerint — 1757-ben már Sasvárt (Sastin, Č. S. S. R.) fest a pálosoknak három oltárképet, s ettől fogva többnyire Magyarországon dolgozik ez a bécsi születésű (1717) festő, aki „Pictor Academicus”-nak szerette hivatni magát, mert a bécsi Képzőművészeti Akadémián tanult valamikor, de Prágában, Brünnben, Hradischban és Neureischben is dolgozott.



4. Varanno, Egykori Pálos templom, Krackher: A Könnyező Madonna kegyképének átvitele a pálosok templomában

Magyarországi működését Varannó (1754—1756) és Sasvár (1757) után így foglalhatjuk kivonatossan össze: 1762-ben Jászón, a prépostsági templom mennyezet- és oltárképeit festi, 1763-ban Ungvárt a plébánia-templom oltárképeit, 1765-ben Egerben a püspöki palota házikápolnájának mennyezetképeit, melyeket 1800-ban tűzvész semmisít meg, 1769-ben festi ugyancsak Egerben a volt jezsuita templom freskóit, melyeket szintén tűzvész pusztít el, 1774-ben újból Egerben a kispréposti palota mennyezetét freskózza, 1777-ben Aszódra rándul ki, ahol a Podmaniczky-kastély nagytermét festi tele freskóival, 1778-ban készülnek el az egri Lyceum csodálatos mennyezetképei, melyek ma is olyan friss színekben ragyognak, mintha csak tegnap festette volna őket a mester, utolsó remekei az egri szervita rendház ebédlőjének két falképe 1779-ből: december 1-én hal meg Egerben hirtelen.

Visszatérve hát varannói olajképeire és falképeire, a templomi és kolostori leltárak pontosan számon tartják munkáit: Így 1776-ban megtaláljuk olajfestményei pontos felsorolását.[4] Még a pálosrend feloszlásakor (1786. márc. 20.) is megvannak hiánytalanul az olajképek.[5]

Egy 1786. június 2-án kelt leltárat bővebben kell idéznünk, mert ebben részletesen beszámolnak a freskók témáiról:[6]

„Freskók a szentélyben: Architectura, különböző színekben, aranyozott babérral övezve, benne négy figura: Európa, Ázsia, Afrika és Amerika különböző színekben, középen a Kisboldogasszony születése 7 alakkal, két nagyobb, öt kisebb angyallal s nyolc márványszínűre festett lizénával.

Freskók a templom hajójában: Architectura, aranyozott babérral körülfonva, különböző színekben, négy figura oldalt: Magyarország, Horvátország, Csehország és Dalmácia, különböző színekben, középen Remete Szent Pál, lent Szent Jeromos, (Remete Szent Pál klasztrikus életrajzírója), Szent Ágoston, (a rend regula-szerzője) és Remete Szent Antal apát, (Remete Szent Pál kortársa), valamint hat imádkozó pálos szerzetes, két alak jelvényeket tart, 11 angyal között 1 nagy angyal, nyolc lizéna márványszínűre festve egész a földig, két virágos váza.

Freskók a kóruson: Architectura, aranyozott babérral övezve, középen egy nagy muzsikáló angyal s kilenc kisebb muzsikáló angyal, oldalt Remete Szent Pál térdelő alakja, fölötté négy szimbolikus figura: Bölcsesség, Hít,



Remény, Szeretet." Úgy látszik, a festő szereti 4—4 alak beállítását freskóiba: Európa, Ázsia, Afrika, Amerika, majd Magyarország, Csehország, Horvátország, Dalmácia, most a három szokásos „isteni erény", a Hit, Remény, Szeretet ábrázolása mellett szokatlanul negyediknek a Bölcsesség kerül a kórusra! Később majd a Tavasz, Nyár, Ősz, Tél is szerepel a tartományfőnök szobájának falán, amint látni fogjuk.

Egy 1786. június 23-án kelt leltár a szerződésben említett (1754. febr. 20.) képben „a pálosrend boldogjairól, amint a Feszület körül imádkoznak", kifejezetten szól „Szent Őzsébről", a rend alapítójáról s tovább sorolja:

„Freskók a lépcsőházban: Egy kupola architektúrával, különböző színekben, középen „Szent Őzséb" (esztergomi kanonok, rendalapító) különböző színekben; egy másik kupola azonos architektúrával, középen egy angyal; egy harmadik kupola azonos architektúrával s a Gyümölcslőtő Boldogasszony képével; valamint egy negyedik kupola azonos architektúrával, középen Remete Szent Pál képe az oroszánokkal.

Olajképek a tartományfőnök szobájában: ... A már ismert Lipót császár és a kérvényüket átnyújtó néhány pálos szerzetes alakja, úgyszintén galánthai Eszterházy Mária grófnő, a kolostoralapító képe ...

Freskók a tartományfőnök szobájában: Architectura különböző színekben, középen különböző alakok, kétoldalt különböző címerek és virágok, középen változatos tájképek.

Olajképek a tartományfőnök kisebbik szobájában: Okolicsányi Zsigmond, pálos konfráter és az akkori varannói perjel, Pongrácz Ignác portréja ... Freskók ugyanitt: Architectura különböző színekben, középen Tavasz, Nyár, Ősz, Tél, a falakon különböző címerek.

Freskók a portán és a homlokzaton: Két kőből faragott oszlop, az oszlopfők aranyozva, két angyal a kapu fölött kőből kifaragva, feliratokat tartanak aranyozott és fehér betűkkel festve. A homlokzaton különböző színekben és különböző alakokkal van megkomponálva a freskó, három kőből faragott alak aranyos sugarakkal tündöklök, és két váza is van a homlokzat fölött aranyos lángokkal." [7]

És mi maradt mindezekből jó kétszáz év után?

A volt pálos kolostor, ma plébánia folyosóin néhány olajkép, de nem Krackhertől, mert azokat 1786. október 13-án a volt pálosok vásárolták meg az árverésen. [8] ki tudja, hol kallódnak most, ha ugyan még megvannak valahol?

Krackher nagyszerű freskói a kolostorban, illetve ma a plébánián mind be vannak meszelve, csak egyetlen maradt meg a lépcsőház boltíves mennyezetén: Illés próféta a tüzes szekéren, de ez a téma a leltárakban nem szerepel. Ám annyira „virtuóz módon" van megfestve, hogy Krackher ecsetjéről árulkodik ez is.

A plébánia, vagyis a volt pálos kolostor szép, hatalmas, klasszicizáló homlokzata jelenleg szürkére van átfestve: Krackher színes freskói „különböző alakokkal" nyomtalanul eltűntek. Csak a kapuzat faragott oszlopai és an-

gyalai vannak meg sértetlenül, s a következő feliratot tartják: „QVae pAVIIna tVI ponVntVr teCta sVb aLIIs — NVtrI praesIDIo VIrgo MarIa tVo." E khronosztikon szerint 1753-ban készült el teljesen a kolostor, s így 1754-ben Krackher már freskókkal boríthatta homlokzatát is.

A templom freskóit vizsgálva, a hajó mennyezeti falkepei Karácsony, Húsvét és Pünkösöd misztériumait ábrázolják, kissé iskolásan, tehát egészen mások, mint amelyek a feloszlatastól leltárakban szerepeltek. A templomot ugyanis 1873-ban tűzvész pusztította, s így, mint annyi más Krackher freskóval megtörtént, ezek is, legalább a templomhajó mennyezetén, teljesen megsemmisültek (1. kép). Mert a szentély mennyezetén kissé átfestve, de megmaradtak. Ezt nemcsak az 1786. június 2-i leltár igazolja, melynek mind a témája: a Kisboldogasszony születése, mind a jelzett architectura babérallal övezve, alakok, angyalok pontosan megegyeznek, de a később festett jászói templom mennyezetképe is feltűnően azonos, csak itt Keresztelő Szent János születése a téma, de a beállítás a jelenetnek, a rajta szereplő alakok, az egész „virtuóz" kompozíció: kétségtelenül Krackhera vall. Mivel ez az utóbbi névvel szignálva van, Varannóban is az ő remekét láthatjuk a szentély mennyezetén (2. 3. kép).

A kórus freskói is változatlanul megmaradtak a tűzvész után úgy, ahogy a régi leltárakban leírva találjuk: Remete Szent Pál térdelő alakja, fölötté négy szimbolikus alak: a Bölcsesség, a Hit, a Remény, a Szeretet s a muzsikáló angyalok, bár ezek egy részét az orgona eltakarja s a vakolat megromlódott. Bizonyára ismét Krackher-freskókkal állunk szemben, bár az 1873 utáni templom-restauráláskor az átfestés nem tett jót nekik. Mint ahogy a kórus mellvédjére festett monochróm, barna színű falképek is eredetileg Krackher művei lesznek, bár a leltárakban ezek sincsenek feltüntetve: A freskók a Kegykép történetét meséli el két jelenetben, a kissé elmosódott [9] feliratok szerint az egyik oldalon a Mária-kép véres könnyeket sír a Bercsényi házban 1708-ban, a másik oldalon a Kegyképet a varannói templomba viszik ünnepélyesen, ahol ma is a főoltár közepén látható, ez természetesen nem Krackher-kép (4. kép).

Ezek a freskók maradtak hát fenn Varannóban Krackhertől. Sajnos a többi vagy elpusztult, vagy vastag mészréteg alatt rejtőzik, de ha valamikor előkerülnek, leltáraink szerint ellenőrizhetők. Krackher elkallódott olajfestményei, melyeket az 1754-es szerződésből pontosan ismerünk, szintén felbukkanhatnak még.

Hogy Krackher hogyan került Magyarországra 1754-ben s itt is először Varannóra: nagyon valószínű, a Prágában, Brünnben, Olmützenben tanuló pálos filozófus és teológus növendékek révén. Föltehetőleg P. Pongrácz Ignác, a varannói perjel csodálhatta meg Krackher Csehországban festett műveit, s kérhette meg az akkor újjáépülő kolostor kifestésére, bár erre még írásos följegyzésünk nincs.

Gyéressy Béla

## J E G Y Z É T E K

1 „Anno 1754. Die 20 February conventum est cum Pictore Generoso D. Joanne Luca Krackher Virtuoso pro Cubiculo Hospitum ab imo usque ad summum in omni loco, pro altero Cubiculo Hospitum tantum in fornace, pro Portaria usque ad lineam, vulgo Gzimz, eorumque Fenestris, prout et Cubicellii Hospitum Fenestris, pro Capellae Domesticae Arula et Fenestra in Fresco nitidissimo, secundum delineationes proxime approbandas et juxta conceptum R. P. Prioris depingendis, item pro Imaginibus in tela oleaceis coloribus et quidem S. Pauli I. Eremitae, S. Antony Abbatis, S. Joannis Nepomuceni, S. Josephi, Primatis Eszterházy, Cardinalis Martinuzzi, Archi-Episcopi Széchenyi, Archi-Episcopi Borkovich, Leopoldi Imperatoris, Fundatricis Conventus nostri: Mariae Eszterházy, Crucifixi, Beatisssimae Virginis Dolorosae, Fundationis Okolicsányianae et Crucifixi cum Beatis ex Ordine Paulino sub Cruce iuxta conceptum et mensuram praefati R. P. Prioris depingendis.

Pro quibus omnibus dictis Pictor habebit Fl. Rh. 400. Practereaque honestum cum sua Coniuge et Sodali penes haustum vini victum

et habitationem. Ita ut hic totus labor sit paratus pro die 1 Octobris Anni currentis 1754. Varano."

(OI, Kam. Lt. Fasc. 567. Fol. 15. Num. 30. Acta Paulinorum.)

2 „Magyarországi Festészet a XVIII. században." (Budapest, 1955). 48. o. Ugyancsak Garas Klára: „Krackher János Lukács" (Bp. 1941) 11. o.

3 „Quitung. Ich Endes unterschribener beköhne, dass ich den 10 February Anno 1756 von Ihro Hochwirden Herrn P. Vincent Hony, Ord. Praem. die mir annoch restirente 385 Rh. Fl. 30 kr. laudt des Contracts des Herrn P. Prior in Varano richtig und bahr bin bezalet worden ...

Jasso, 10. Febr. 1756.

Joannes Krackher Mahler. L. S."

(OI, Kam. Lt. Acta Paul. Fasc. 567. Fol. 14. Num. 33.)

Érdekes megfigyelni a bizonyára magatervezte címet: A pajzsban egy klasszikus férfiprofil látható, fölötté szárnyas sisakban egy hatágú csillag, alul: J. K. (Johannes Krackher).



4 „Supellex Refectory: Imago Salvatoris Crucifixi . . . Imagines ad latus Crucifixi: S. Patris et S. Antony . . .  
In Cubiculo R. P. Provincialis: Imago SS. Imperatoris Leopoldi. In Camera eiusdem Cubiculi: Imago S. Joannis Nep. Imago D. Spect. Confratris Sigismundi Okolicsányi . . .”  
(OL Kam. Lt. Acta Paul. Fasc. 569. Fol. 60–70. Num. 9.)  
5 „In Refectorio: Imago magna Patientis Christi — 5 Rh. Fl. Imago S. Pauli I. Eremitae — 30 kr. Imago S. Antony Abbatis — 30 kr . . . In Cubiculo Hospitum Tractus Superioris: Imago Leopoldi Imperatoris — 3 Rh. Fl. Imago Sigismundi Okolicsányi — 3 Rh. Fl. Imago S. Joannis Nep. — 4 Rh. Fl. . . . In Ambitu inferiori: 2 Imagines mediocres Pauli Széchenyi et Martini Borkovich — 6 Rh. Fl. 2 Imagines magnae Emerici Eszterházy et Georgy Martinuzzi — 10 Rh. Fl. . . .”  
(OL Kam. Lt. Acta Paul. Fasc. 569 1/2. Fol. 44–57. Num. 11.)  
6 „In Sanctuario Fresco:  
Architectura varys coloribus exornata, atque flavo lauro inaurato super Architecturam cincta — 50 Ft 40 kr.  
4 Figurae: Europa, Asia, Africa, America, varys coloribus exornatae — 20 Rh. Fl.  
Imago in medio Nativitatis B. Virginis cum figuris 7 — 32 Rh. Fl.  
2 Angeli majores varys coloribus picti — 4 Rh. Fl.  
5 Angeli minores — 2 Ft 30 kr.  
8 Lizenae marmorizatae — 10 Ft 40 kr.  
Corporis Ecclesiae in Fresco:  
Architectura superius flavo lauro inaurato cincta et varys coloribus exornata — 60 Rh. Fl.  
4 Figurae in latere: Hungaria, Croatia, Bohemia, Dalmatia varys coloribus exornatae — 20 Rh. Fl.  
Imago in medio picta S. Pauli I. Eremitae atque inferius figurae 3: S. Hieronymi, S. Augustini et S. Antony Abbatis — 20 Rh. Fl.  
6 Figurae adorantes Paulinorum — 6 Rh. Fl.  
2 Figurae Insignia tenentes varys coloribus exornatae — 4 Rh. Fl.  
1 Angelus magnus — 1 Ft 30 kr.  
10 Angeli mixti — 5 Rh. Fl.  
8 Lizenae in corpore marmorizatae usque ad terram — 10 Ft 40 kr.  
2 Vasa cum floribus — 1 Rh. Fl.  
Architecturae Chori in Fresco:  
Architectura flavo lauro inaurato cincta — 20 Rh. Fl.  
1 Figura in medio Angeli magni Musicam tractans — 1 Rh. Fl.  
9 Angeli minores Musicam tractantes — 6 Rh. Fl.  
Figura magna S. Pauli I. Eremitae in latere flectens — 3 Rh. Fl.  
4 Figurae magnae super Paulum: Sophia, Fides, Spes, Charitas — 8 Rh. Fl.”  
(OL Kam. Lt. Acta Paul. Fasc. 569 1/2. Fol. 117–123. Num. 19.)  
7 „In Superiori Ambitu:  
Imago magna Crucifixi, adstantes ad S. Crucem Collector S. Eusebii cum reliquis adorantibus — 8 Rh. Fl.  
Imago in tela picta S. Joannis Nep. in rama cum colore Alabastro incolorata, listula inaurata — 4 Rh. Fl.  
Imago Portré per Gradus superiores in tela picta Martini Borkovich, Archi-Episcopi Colocensis, rama nigra, listula inaurata — 3 Rh. Fl.  
Imago Portré in tela picta Pauli Széchenyi, Archi-Episcopi Colocensis in rama nigra, listula inaurata eiusdem mensurae — 3 Rh. Fl.  
Imago S. Antony Abbatis in tela picta, rama Alabastro colore incolorata — 4 Rh. Fl.

Imago S. Pauli I. Eremitae in tela picta, aequali rama atque cyradis exornata — 4 Rh. Fl.  
Imago Portré Emerici Eszterházy e Comitibus, Primatis Hungariae et Episcopi, rama nigra, listula inaurata — 5 Rh. Fl.  
Imago Portré in tela picta Georgy Martinuzzi Cardinalis atque Episcopi Strigoniensis, rama nigra, listula inaurata eiusdem quantitate — 5 Rh. Fl. . . .  
Pictura in Gradibus Fresco:  
1 Copula cum Architectura varys coloribus exornata — 1 Ft 30 kr  
Imago in medio picta. S. Euseby varys coloribus exornata — 30 kr.  
1 Copula eiusdem Architecturae exornata — 1 Ft 30 kr.  
Imago Angeli in medio picta — 30 kr.  
1 Copula eiusdem Architecturae exornata — 1 Ft 30 kr.  
Imago V. Virginis Annunciationis — 30 kr.  
1 Copula cum eiusdem Architectura exornata — 1 Ft 30 kr.  
Imago S. Pauli I. Eremitae in medio picta cum leonibus — 30 kr.  
In Provincialatu oleaceae Imagines:  
Imago in tela picta cum S. Pauli I. Eremitae B. V. M., rama nigra, listula alba — 3 Rh. Fl.  
Imago in tela picta Imperatoris Leopoldi cum aliquot figuris Paulinorum, Instantiam porrigentes, absque rama — 3 Rh. Fl.  
2 Portré in pariete supra Portas: Comitissae Eszterházy, Fundatricis de Galantha et P. Emerici e Comitibus Kéry de Ipoly-Kér — 4 Rh. Fl.  
Picturae in Provincialatu:  
Fresco in Cubiculo maiori:  
Architectura cum varys coloribus exornata — 15 Rh. Fl.  
Pictura in medio, variae figurae pictae — 3 Rh. Fl.  
2 latera cum varys cyradis exornata atque floribus, in medio vary Landschafft picti — 15 Rh. Fl.  
In minori Cubiculo oleaceae Imagines:  
Imago Portré in tela picta Spect. D. Sigismundi Okolicsányi et Patris protunc Prioris Varanoviensis, Ignaty Pongrácz Transactionem respectu Foundationis Varanoviensis celebrantes — 3 Rh. Fl.  
Imago in tela picta Francisci Generalis Rosa, rama nigro colore incolorata, listula inaurata — 2–3 Rh. Fl.  
Pictura Fresco minoris Cubiculi:  
Architectura ordinaria varys coloribus picta — 6 Rh. Fl.  
Pictura in medio: Aestas, Ver, Autumnus, Hyems — 1 Ft 30 kr.  
Pictura in parietibus varys cyradis exornata — 2 Ft 30 kr. . .  
In Porta et in Frontispicio picturae:  
2 Columnae ex lapide sculptae, Capitellis inauratis — 16 kr.  
2 Angeli supra portam ex lapide excisi, Inscriptiones tenentes Litteris inauratis et albis — 24 kr.  
Pictura Frontispicy vario colore picta atque varys figuris exornata pictis — 4 Rh. Fl.  
3 Figurae ex lapide sculptae cum radys inauratis — 18 kr.  
2 Vasa supra Frontispicium, flammae inauratae — 8 kr. . .  
Varano, 2. Juny 1786.  
Aestimatio majorum et minorum Imaginum in Curia abolitorum PP. Paulinorum Visnyoviensium repertarum:  
Icuncula in tela picta Crucifixi, Doctoris Fausti, infra vitrum et nigra ramula — 15 kr. . .  
Varano, 23. Juny 1786.” (uo.)  
8 (OL Kam. Lt. Acta Paul. Fasc. 569 1/2. Fol. 180–183. Num. 22.)  
9 „Thaumaturga B. Maria V. Varanoviensis flevit in domo Ber . . . erena D. F. XXV . . . uszk Anno MDCCVIII cuius lacrimae a . . . s . . . natovich detersit.” — „Thaumaturga B. Maria V. Varanoviensis ipsa fletu st . . . v in hanc Ecclesiam translata.”



## MOURETTE ÉPÍTŐMŰVÉSZ AZ ESTERHÁZVAK SZOLGÁLATÁBAN

A francia építőművészet egyik jelentős alakja *Mourette*, 1764. évben került szorosabb kapcsolatba Esterházy Miklóssal. Ehhez az szolgáltatott alkalmat, hogy Mária Terézia fiát, a puritán gondolkozású Józsefet, a későbbi „kalapos királyt”, hagyományos külsőségek között római királlyá ohajtotta választatni, hogy férje halála után fia a császári koronát újabb választás nélkül örökölhessen. E ceremóniához alkalmasabb személyt, pártfogót, a művészettörténetből ismert „fényes” Miklósnál aligha találhatott volna.

A katonai pályáról a polgári életbe visszatért herceg, akit Eszterháza átépítése éppen ezekben az években foglalkoztatott legjobban, telítve volt ünnepek, fogadások rendezésének gondolatával — nem érte váratlanul a királynő elhatározása, amikor nagyköveti tisztséggel ruházta fel, hogy Csehországot képviselve mint választó részt vegyen fia frankfurti megválasztásán és koronázásán.

A levéltári iratok közt fekvő számos dokumentum azt bizonyítja, hogy nemcsak egyszerű megjelenésről volt szó, hanem az „Instrukciók”-ba foglalt pontok szerint: a tanácskozáson aktívan is részt kellett vennie és képviselnie az uralkodóház érdekeit. A választást megelőző hagyományokhoz tartozott a szálláshelynek fogadásokhoz való előkészítése, összejöveleken részvétel, megjelenés a városban polgári és díszruhában, lóháton, vagy díszfogaton, ünnepi baldahin készíttetése, az uralkodók portréjának megfestetése s hallgatólagosan az ünnepség előkészületeinek figyelemmel kísérése, pártolása.<sup>[1]</sup>

József megválasztására már 1764 év elején Frankfurtba érkeztek a fejedelmek, érsekek vagy ezek helyett a nagykövetek, hogy a koronázási szertartáshoz tartozó választást a Rómer palotában (1. kép) megtanácskozzák. Ezt a hivatalos eskü előzte meg, az előírt szertartási pontok és sorrend szerint, melyet a császár teljhatalmú megbízottja kezébe tettek le a palotával összeépített választási kápolnában. A követek végső határozatát Ferenc császár erősítette meg bevonulásakor, a koronázás előtt, a házi törvényben előírt szokások szerint.

Bár a Habsburg-ház kincstára üres volt Marczali H. szerint, Mária Terézia a leggazdagabb barokk pompával hajtatta végre az előkészületeket, és segítette elő férje és fia káprázatos bevonulását. Az ősi választó és koronázó város Frankfurt, szokatlanul gazdag ünnepi külsőt öltött. Már 1763 végén megkezdődtek az előkészületek: az uralkodó palotájának tatarozása, a kilenc választófejedelem szálláshelyének kijelölése. E célra a Rossmarkt-tér környékén levő fogadók és paloták bizonyultak legalkalmasabbaknak. Sok gondot okozott a kísérő személyzet elhelyezése, fogatok, lovak istállózása, a díszes kocsik, felszerelés, szerszám biztonságos elhelyezése.

A műemlékekben oly gazdag város kis férőhelyű épületei kevésnek bizonyultak annak a nagyszámú hivatalos kíséretet is követő érdeklődőnek befogadására, akik e kivételes napokra érkeztek a városba. Mindenki csinosított, szépített és készült a fogadás napjaira.

Bár Eszterházy Miklósnak a Rossmarkt-téren a *Linden-Esplanade* fogadóhoz közeli, nem egészen kedvező fekvésű szállás jutott — mestereivel, művészeivel az ősi

épületegyüttesből, díszletek segítségével, rövid idő alatt tündérpalotát „Feenreich” varázsolt. Tudjuk azt, hogy a császár bevonulásánál és a koronázási felvonulásnál 114 főnyi kísérettel vett részt. A személyzethez 60 fő tartozott, akik között puskaművesek, kovácsok és különféle mesterek is voltak; ezeknek egy része már az ünnepek kezdete előtt megérkezett a városba a felszerelésekkel, szállítmányokkal.<sup>[2]</sup>

Mivei a szálló külseje ízlését nem elégítette ki, kívánságára homlokzatát díszítményekkel látták el. Díszes kapuzatot emeltek, amelyet színes lámpák sokasága világított meg. Az épület végére pazar színfalszerű háttérrel állítottak fel. Szállása kerületét és határát diszlámpák jelezték. A kert fái és lugasai között fénypiramisokat, átlátszó gömböket szereltek fel a színesen megvilágított talapzatokra. A fákat függő lámpasorok, virágfüzerek, csillogó szalagok kötötték össze. A kert meghittebb szögleteiben étel- és italféleségeket szolgáltak fel. Az épület belsejét műtárgyakkal halmozták tele, és vendégek fogadására rendezték be. Szórakoztatásukról táncok, bálók s alkalmi színelőadások bemutatásával gondoskodtak. A két-, négy- és hatüléses „Eszterházy” diszko-

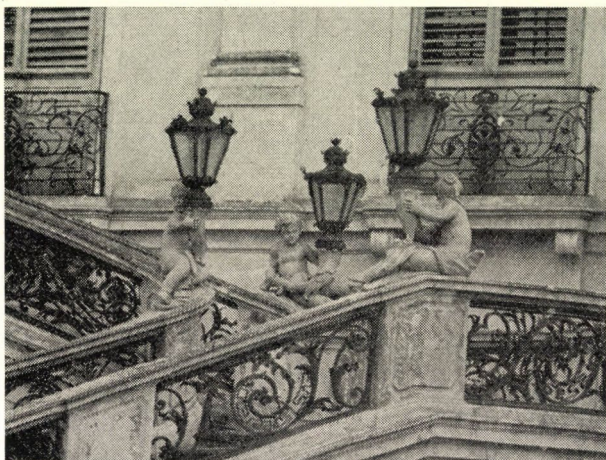


1. Frankfurt, Rómer palota

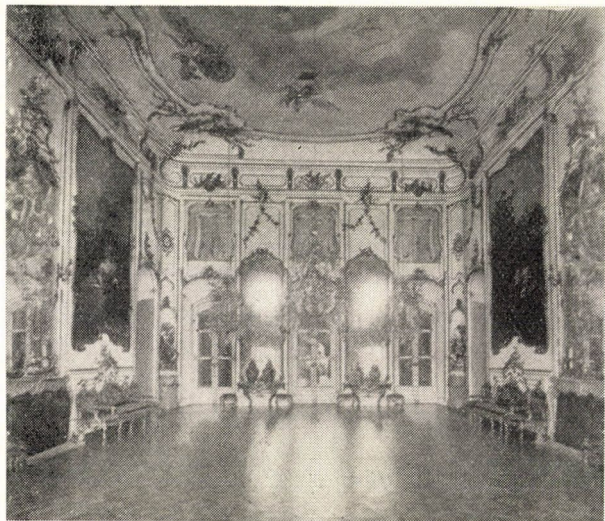




2. Fertőd. A volt Esterházy kastély udvari részlete a restaurálás előtt



3. Fertődi kastély. Udvari lépcső, lámpást tartó puttókkal



4. Fertőd, a volt Esterházy kastély emeleti díszterme a XIX. század végén

csikat, a szépen felszerszámozott lovakat mindenki megcsodálta. Mindezt J. W. Goethe leírásából tudjuk, [3] aki „Dichtung und Wahrheit” című munkájában több fejezetet szentelt e nagyszerű látványosságnak, élménynek. De igazolták Goethe szavait a *Frankfurter Zeitung* tudó-

sítója, az idevágó levéltári okmányok és Königsthal követ jelentése. [4]

A felvonulási menetnek a *Rossmarkt*-teret kellett érintenie. A közelben állt a császár szállása, a testőrség alkalmi épülete.

Ezt a hosszú nagy teret, Frankfurt ütőerét, mely a nagy körútba „Die Zeil” torkollott, illetve torkollik — kellett úgy kiépíteni, feldíszíteni, hogy az a koronázás ünnepélyességét még jobban kiemelje.

A másorkönyvnek is nevezhető műből tudjuk, hogy a város kivilágítása és az ünnepségek rendezése Esterházy Miklós nevéhez fűződött, míg a koronázási és egyéb alkalmi építmények terveit, vázrajzait *Mourette*, a francia király építész alkotta, illetve hozta létre. Sajnos a tervrajzok, a vázlatok és a könyv többi melléklete — elveszett, így csupán a mű szövegéből lehet visszakövetkeztetni, a megvalósított nagyszerű létesítményekre. [5]

*Mourette*-ről G. K. Nagler azt írja, hogy Franciaországban kastélyokat épített, alakított át, s mestere volt a díszítésnek. Auvergne tartományban több városháza, Vertou, Simon, St. Denis egyes középületei fűződnek nevéhez.

1736 után tervezte Beaufremont márki kastélyát Besançon mellett, 1750-ben Desmaret építkezése foglalkoztatta. [6]

Tervei szerint Frankfurtban, a *Rossmarkt*-térrel kiinduló hársfasor elején épül a koronázási díszes építmény, melyről a könyv francia szerzője, tágabban értelmezve a szöveget, a következőket írja:

Egy tágas *oszlopcsarnok* középső íve fölé, a csúcsra, babérkoszorút és palmaágat tartó génuszok kerülnek, akik feliratot tartanak, amely a herceg koronázását hirdeti a népnek.

A második oldalra, a balustrádok végére múzsákat és génuszokat helyeznek el különféle hangszerekkel.

A középső részt virág-füzérek és függő-gyertyatartók díszítik; az oldal részeken, a parkányokon vázák állnak, továbbá füstölő és világító edények. Az oldalsó oszlopok közt váltakozva lampionok, lámpák, fényedények kerülnek elhelyezésre.

A fasor végén jön stílusú oszlopokból álló diadalív épül. Ennek tetejére kerül a római király képe, akinek a nemzet a koronát és a népek szívét nyújtja át. Az uralkodó képét az erény, a kegyesség, a bölcsesség és igazságosság jelképes ábrázolásával veszik körül, míg az oldalakra feliratok kerülnek, melyek az egész földnek hirdetik a felséges herceg megkoronázását.

A fríz egy részét mezőny foglalja el, melybe a birodalom fegyverei fölé a császári korona, az oldalakra dicsőítő felirat kerül.

Az oldalak parkányain jobbra két génusz áll, az egyik a toscanai Szent István rend szalagját tartja, a másik egy babérkoszorút. A másik oldalra két génusz kerül, ezek közül az egyik a Mária Terézia rend, a másik: az Aranygyapjas rend szalagját fogja.

Az oldal homlokzat frízeibe felirat kerül, jobb oldalra a felkelő nap, ugyancsak felirattal.

A párhuzamos oldalakra pásztorok kerülnek, akik örömeiket és megelégedésüket fejezik ki, a felirat szerint.

A balusztrád egyik talapzatán áll Hercules figurája, mely a hercegek dicsőségét fejezi ki, másikon a bőség jelképe, a nagylelkűséget ábrázolja.

A talapzaton a folyók és patakok hozadékukkal, a bőség megtestesítésével jelképesen folynak a királyságba. Az összes alakok, frízek, feliratos szövegek átlátszóak. A diadalív közepét egy csillár világítja meg és az oldalak talapzataira különböző nagyságú és fényerejű karosgyertyatartók kerülnek világító testekkel, fénytükröző felületekkel.

A fasor oldalainál négy étel- és borkóstoló épül a nép vidámítására.

*Mourette*-nek ez a terve a koronázási építményekről, melyet szabad fordításban, műve alapján ismertettünk — ténylegesen meg is valósult. Igazolja ezt Goethe, de a *Frankfurter Zeitung* helyszíni tudósítója is, akinek soraival a fent leírtakat, még a következő adatokkal egészíthetjük ki: a szoban forgó hársfasor 64 fájának koronáira, zöld fenyőágakat erősítettek, s a fák alján sétányo-



kat létesítettek; a térséget hosszirányban több részre osztották. A középső sétány fölé huzalokra függő gyertyatartókat erősítettek, s a fák közti még szabad teret virágfüzérekkel hidalták át.

A fasor külső mindkét szélére, felváltva karos-gyertyatartókat és piramisokat helyeztek el, amelyeket ezernyi kis lámpáscskával világítottak meg.

A fasor elején álló oszlopcsarnok boltívein át, hosszában végig lehetett látni az egész fasoron, amelynek végén állt: a tervben is leírt diadalív József képével. A középső sétány ívének tetején babérkoszorút és olajágot tartó hírnök állt. A szabad részeket virágtartók és cserepes virágok, kerámiai tárgyak, fénytányérok díszítették. A diadalív mindkét oldalán dob és trombita hangját hallhatta a nép.

Ez a kertművészeti együttes, díszítmények és növényzet harmóniája, lenyűgöző látványt nyújtott, és benne bárki szabadon sétálhatott.

A könyv csupán a Rossmarkt-tér feldíszítését említi meg mint kimagasló, alkalmoszerű művészi teljesítményt. Az egykori leírásokból tudjuk azt is, hogy e nagyszerű példát, a város más pontjain is igyekeztek megvalósítani.

A fejedelmek és nagykövetek versengve szépítették szálláshelyeiket. A Rómer palota, Frankfurt csodálatos gótikus-reneszánsz műremeke a tanácskozások, választások idejére is új külső díszleteket kapott. Felújult a császári trónterem, a választási kápolna, a *Szent Bertalan* székesegyház. A Rómerhegy a maga díszkútjaival, koronázási emelvényekkel, a székesegyházát a Rómerrel összekötő színes-szövettel bevont alkalmi fahiddal — nemcsak látványosságot, de esztétikumot is jelentettek. Fényárban úszott az egész város, a követek fogatai, a gazdagon felhámozott lovak, az előkelők spanyol és egyéb díszöltözékei, ékszerei, a libériás kísérek csak emelték az ünnepélyességet.

A tudósítók elragadtatással írtak minderről, s a kezdeményezést, kivitték: „fényes” Miklós és a vele együttműködő Mourelle építőművész személyével hozták összefüggésbe.[7]

Két évszázad távlatából sem lehet figyelmen kívül hagyni azt a körülményt, hogy mi, magyarok is komoly részesei voltunk ennek a történelmi, de kisugárzásában művészeti eseménynek, melyet Goethe napokon át csodálattal, áhítattal szemlélte.

Az ünnepséget három főmozzanat jellemezte:

1) 1764 év tavasza, amikor a 9 választó (Braunschweig, Pfalz, Brandenburg, Szász, Bajor, Cseh, Köln, Trier, Mainz), illetve ezek képviselőiben a nagykövetek, kíséretükkel szálláshelyeikre érkeztek. A városban pazar hintóikkal és kíséretük egy részével esetenként megjelentek; a Rómer palotában a császári megbízottól átvették a választási rendelkezéseket, s a tanácskozások során egyetértettek József megválasztásában.

2) Március 29. Amikor ágyúlövések közt rendkívüli pompával dobosok, trombitások hangja mellett Ferenc császár és a birodalom magas tisztségviselői s a kíséret bevonult Frankfurtba; ezekhez csatlakoztak a fogadásukra megjelent választók kíséretükkel s a tanács, amikor díszpárnán átnyújtották a város aranykulcsait. A díszmenet az óvároson át a székesegyházba vonult. Itt Ferenc megerősítette a választók határesetét, és Józsefet megválasztott római királynak jelentette ki. Megérkeztek a dómba Aachenből és Nürnbergből a birodalmi ékszerek, a német-római császári korona. Megtették az előkészületeket a koronázáshoz, s a várost egész éjjel kivilágították.[8]

3) Április 3. A tulajdonképpeni koronázás napja. Zenés ébresztő után, harangok zúgása közt a választófejedelmek, illetve képviselőik feldíszített lovakon spanyol díszruhában, tollas kalpagban, fényes kíséretükkel elindultak a császáért és fiáért, hogy szálláshelyükről a *Szent Bertalan* székesegyházba kísérjék. A város lobogódíszben volt. Az uralkodók baldahin alatt lovagoltak, melyet tíz fekete bársonyruhába öltözött városbeli tartott — a székesegyházba. Császáron a házi korona, Józsefen osztrák főhercegi ruha és kalap volt. Az asztalnok piros bársony párnán vitte a birodalmi arany almát, a kamarás a jogart, a kincstárnok a koronát. A székesegyházban Mainz, Köln és Trier érsekei a leggazdagabb



5. Aranybrokát dolmány a volt Esterházy gyűjteményben a XVII. századból

főpapi ornátusban fogadták az uralkodókat és a választókat, akik a kijelölt helyet elfoglalták; ezután hagyományos szertartás között megtörtént a koronázás.[9]

Ennek végétével a császár és József, mint római király, a Rómer palota erkélyéről fogadta a felvonulók éljenzését, a díszes menetet, Frankfurt küldöttségét, a különféle népi csoportokat. Ezután következett az udvari díszbéd, ismét hagyományos módon. A birodalmi marsall a Rómerhegyre összehordott zabhalomba lovagolt és az ezüsből készült mérőt tele merítette, majd ezüst díszpálcával lesímította és visszaöntötte. A kamarás a díszkútból ezüst kancsóba és a csappal ellátott hordócskába vizet vett, s azt a palota dísztermébe vitte, kézműsáshoz. Az asztalnok a nyáron sült ökörbőből egy darabot lehasított, azt ezüsből készült aranyfedelese táliba helyezte és az udvari ebédhez szállította. A pohárnok ezüst serlegben vizet és bort vitt a Rómer díszkútjából ugyancsak az étkezéshez. E közben a kincstárnok arany és ezüst pénzeket szórt a nép közé.

E látványos ceremónia után az ételt, italt, zabot, a híd sárga, fehér, piros szöveteit kiosztották a nép között. Az esti órákban a 9 választó és küldöttsége, valamint a katonai és polgári alakulatok zenészővel, rendkívüli pompával szálláshelyükre kísérték az uralkodókat. A külföldi küldöttségek résztvevőit, fogatait, mellőzni kívánjuk, de az Esterházy által vezetett küldöttség részletezését figyelmen kívül nem hagyhattuk, minthogy jelentős hazai vonatkozásai voltak.

A 114 tagú magyar menet élén két lovászmester haladt lóháton, majd libériába öltözött lovászok hat lovat vezettek; a lovakat ezüst szállal himzett gyönyörű takarók borították. Ezeket követte az udvarnagy, két ajtonálló, hat futár, 46 főnyi személyzet, hat huszár, két gyalogos puskaműves pazar ünnepi öltözetben; 24 házi tiszt, a herceg udvarmestere. Mindegyiken aransújtásokkal és paszományokkal gazdagon kivarrt díszruha volt és kucsma. Ezek közt vonult Esterházy Miklós



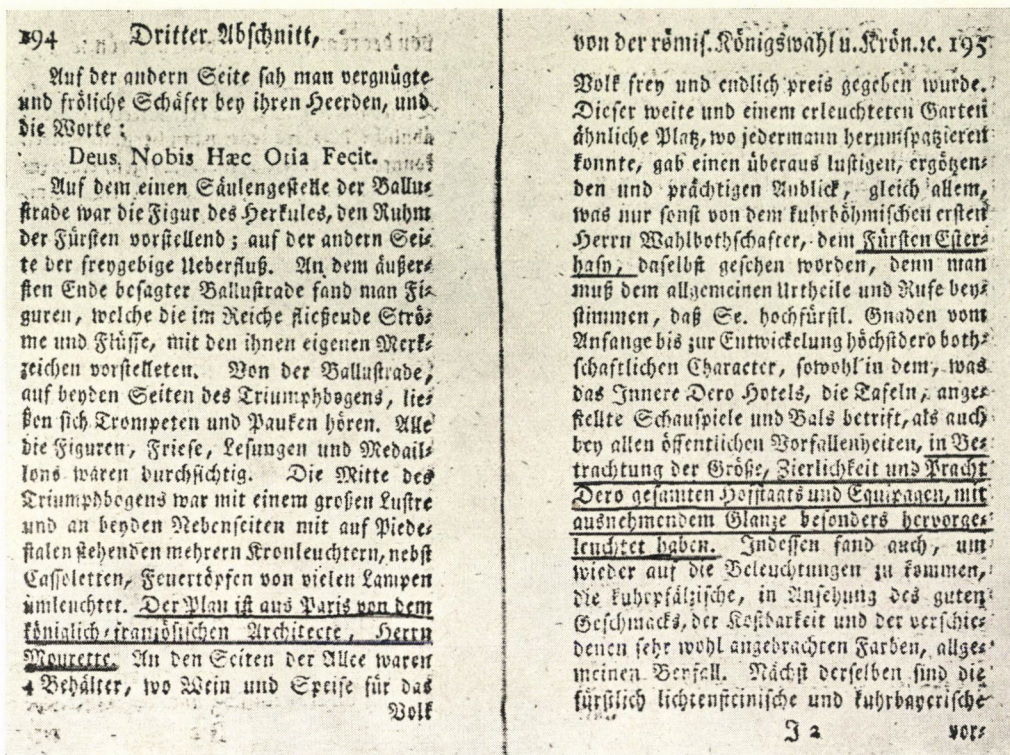
*díszhintója*, melyet hat fekete ló húzott. Csehország első választó nagykövete pazar spanyol köpenyt, ékszereket, tollas főveget viselt. A kocsi két oldalán négy házi tiszt és hat hajdú haladt; hátul az udvari mór lépkedett díszben, majd hat gála ruhába öltözött fehér harisnyás lovas apród zárta a menetet.

Miklós színpompás kíséretével, a ruházat egyöntetű gazdagságával, a szépen felszerszámozott lovakkal, díszkocsikkal, ünnepi külsőkkel — messze túlszárnyalta a többi választót, s a frankfurtiak csodálatát nem alaptalanul vívta ki. Fent leírt összeállításban vett részt a küldöttség a március 29-i fogadásnál s változtatásokkal az ünnepség egyes szakaszaiban.

Az iratokban nem találunk közvetlen utalást arra, hogy Miklós frankfurti élményeiből mit valószínűsített meg eszterházai kastélyában: magas katonai szolgálata alatt

(1752—1755) történt nagyszerű fogadások, a prágai Bullenau kastélyban<sup>[10]</sup> rendezett ünnepségek, a jelen frankfurti<sup>[11]</sup> — csak egy lépés, láncszem, a későbbiekhez. Eszterházán (2. kép) évek során át rendezett kivilágításokkal (3. kép) egybekötött ünnepi bálakat, fogadásokat, fogadott fejedelmeket, uralkodókat. Pompa-szerető, fényűző volt, szerette a művészt, s tudott ezért áldozatot hozni. Eszterházai (Fertőd) kastélyát, joggal nevezték a kortársak magyar Versailles-nek (4. kép).

A frankfurti ünnepségen részt vett nagyszámú küldöttség felszereléséből, ruházatából, a lószerszámokból, a kocsikból, az odavitt sok műtárgyból (5. kép), hasznosan ismerhette meg a külföld a XVIII. századi magyar feudális főúri művészetet, amelynek a francia *Mourette* is közvetve részese — szószólója — lett!



6. Ehrengedächtniss c. mű egy lapja

## FÜGGELÉK

Mourette építőművész műsorkönyvének eredeti szövege.

„Fête et Illuminations — a Francfort — Place de Rosmarck — données par S. A. Monseigneur le Prince — Esterhazy de Galantha — Premier Ambassadeur Royal — Electoral — de Bohême; — À l'occasion du couronnement — de Sa Majesté — Joseph — Benoit — Auguste — Élu roi des Romains — Le 3. Avril 1764. — Sur les desseins, coupes, et elevations projetées — Par le Sr. *Mourette* — Architecte du Roi.”

„La Façade représente Un vaste péristille de L'ordre Composé, dont la partie Milieu forme fronton en plein Centre, et sur le sommet, est placée Une renommée environnée de Génies, tenant Couronne de Lauriers, et Branche de Palmiers, qui annoncent aux peuples le Couronnement de L'Auguste Prince. —

À la Retombée du Centre et aux Extrémités de L'Entablement et Balustrades sont des Muses et Génies avec attributs de Musique. —

La partie du Milieu est avec Guirlandes, de Fleurs et Lustres de Lumières, ainsi que les parties des Côtés, et les Corniches sont ornées de Vases, et Cassolettes avec

filets de Lumières, les ordres des Côtés, et filets distribués de Lampions, de Lumières, Terrines et pots à feux.

Le Sujet représente au bout de l'allée un arc Triomphal de L'ordre Ionique: sur le sommet du fronton est le Roi des Romains, à qui la Nation présente une Couronne, et le Coeur des peuples: sa Majesté est environnée de la Valeur, et de la Piété, de la Prudence, et de la Justice, et aux côtés sont deux Renommées qui annoncent à toute la Terre le Couronnement de L'Auguste Prince. —

Partie de la Frise est occupée par un Cartel aux armes de l'Empire, surmonté de la Couronne Imperiale et aux deux côtés est une Inscription portant ces mots — *Cara Deum Soboles.* —

Sur la Corniche des Collatéraux sont à droite deux Génies, l'un tenant, le Cordon de l'ordre de St. Étienne, de Toscane, l'autre une Couronne de lauriers; de l'autre côté sont deux autres Génies, l'un tenant le Cordon de l'ordre de Marie Thérèse, et l'autre celui de la Toison d'or.

Dans les Frises des collatéraux sont des Inscriptions portant ces mots



Jos. Bened. Aug. Opt. Pio. Felici Rom. R. Inaug. A. R. S. MDCCLXIV.

Au côté droit dans un Médaillon est un soleil levant ayant pour légende —

— *Curru nitido diem promit.* —

Dans le parallèle sont des Bergers, qui expriment leur joie, et leur satisfaction ayant pour légende

— *Deus nobis haec otia fecit* —

Sur un des pieds — d'Estaux de la balustrade est la figure d'Hercule représentant la gloire des Princes, l'autre est l'abondance représentant la Générosité. —

Sur les pieds — d'Estaux terminants la ditte Ballustrade sont des figures représentant Fleuves, et Rivières, qui coulent dans le Royaume distinguées par leur Attributs. —

Toutes les figures, Frises, Légendes, et Médaillons sont transparents. Le Milieu de L'arc de Triomphe est orné d'un lustre, et aux deux côtés dans les collatéraux, des Girandolles sur Pied d'Estaux, formant Chandeliers, de plusieurs lumières; la ditte décoration terminée par les côtés ornés, dessus de Girandolles de Lumières sur la Corniche des Collatéraux sont distribués plusieurs Girandolles, et Cassolettes, ou pots à feu avec filets de Lumières. —

Dans les Côtés de l'allée sont placés quatre depots en vin avec une Cocagne pour la jouissance du Public, et pour terminer la Fête.

Valkó Arisztid

## J E G Y Z E T E K

1 Mária Terézia eredeti levelének kivonata: „Hochgebohrner Oheim und fürst Lieber Getreuer! Nachdem wir als Regierende Königin in Böhme, wegen der gleich gedachten Unserem Erb-Königreich zustehenden Chur-Würde, und auf denen Wahl und Reichs Deputations, und Collegial Tagen, auch bey anderen Ordinari und Extraordinari Churfürstlichen Zusammenkünften ... deine Liebden ... für dem ersten Botshaffter ... denominiret ... gleichfalls zu kommenden Instruction mit Vorkehrung ... beobachten solle ... Wien, den 12-ten 1763 ...”

(Esterházy levéltár, Rep. 76. Fasc. 9. No. 373. Rksz. 504. — Orsz. Levéltár) [Vö. Marczali Henrik: Magyarország története II. József korában. Bp. 1885. I. köt.]

2 Esterházy Antal, aki 1792-ben ugyancsak nagykövetként vett részt a frankfurti koronázáson, meg nem felelő szálláshelye miatt, hónapokon át levelezett jobb hely kijelölése érdekében. Kiséretének ruháit a paszományosok, himzők, ezüstművesek igen magas árértékűt készítették el Kismartonban. A nagy költség ellenére, minden kimenő tárgy felújítását követelte. *Esterházyról* rézedényeket vittek el, és Ignáz nevű szakácsa is jelen volt a Frankfurtba szállítandó műtárgyak csomagolásánál 1792. ápr. 17-én; a szállítást Kleinrath intéző irányította. Az ünnepséget öt hétre tervezték, és nagy pompát nem akartak kifejtetni.

(Esterházy lvt. Rep. 76. Fasc. 10. No. 12. Rksz. 504.)

3 Johann Wolfgang Goethe: Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit. Goethes sämtliche Werke. 22. Bd. p. 147. „... Wir bewunderten die verschiedenen glänzenden Darstellungen und die feenmässigen Flammengebäude, womit immer ein Gesandter den andern zu überbieten gedacht hatte. Die Anstalt des Fürsten Esterházy jedoch übertraf alle die übrigen ... so ging man doch lieber in das *Esterházyische Feenreich* wieder zurück. Dieser hohe Botschafter hatte, diesen Tag zu ehren, sein ungünstig gelegenes Quartier ganz übergangen, und dafür die grosse *Lindenplanade* am Rossmarkt vorn mit einem farbig erleuchteten Portal, im Hintergrund aber mit einem wohl noch prächtigeren Prospective verzieren lassen. Die ganze Einfassung bezeichneten Lampen. Zwischen den Bäumen standen *Lichtpyramiden* und Kugeln auf durchscheinenden Pedestalen; von einem Baum zum andern zogen sich leuchtende Guirlanden, an welchen Hängeleuchter schwebten. An mehreren Orten vertheilte man Brod und Würste unter das Volk und lies es an Wein nicht fehlen ...”

4 Samstägige *Frankfurter* Kayserl. Reichs-Ober Post-Amts-Zeitung von 31 Martii 1764. No. 52. [Külön kiadás]

„... Eine der sonderbaresten und alleranmütigsten sahe man dem Kaiserl. Quartier gegenüber; an den Linden Alléen, an diesen 64 Bäumen waren oben durchaus grüne Fichten-äste befestigt, unten herum waren Geländer. Zwischen denen Bäumen längst des mittleren Ganges waren Gehänge, und an denen selben Kronen-Leuchter. Auf beyden ausseren Seiten der Alléen waren wechselweise Pyramiden und Arm-leuchter, alles mit vielen tausend und tausenden kleinen Lampen erleuchtet.

Am Vordertheil der Alléen war ein aus allen Ordnungen zusammengesetzter Säulen-gang vorgestellt, durch dessen mittleren Bogen, und die beyden an den Seiten sahe man durch die Gänge der Allée hin die schöne Beleuchtung an dem Oberrn Ende derselben. Auf dem Gipfel dieses Säulenganges war eine Fama, einen Lorbeer-cranz, und Oelzweig haltend, dem Volk die Krönung des Röm. Königs anzukündigen.

An der ersten Krümmung des Bogens, wie auch an dem Haupt-Gesimse, und Geländern waren Musen und Genie mit musicalischen Kennzeichen. Das übrige war mit Blumen binden, und Lustren, so wie auch das Karnies-Gesimse, mit Blume-Gefässen, und zwischen hin alles mit Reihen von Lampen und Feuer-töpfen erleuchtet.

Die Vorstellung im Grund am oberrn Ende der Allée war ein Triumpfbogen in Ionischer Ordnung, und oben auf dem Fronton das Bild des Römischen Königs, welchem die Nation eine Crone, und das Herz des Volks darbote. Die Tapferkeit, Frömmigkeit, Klugheit und Gerechtigkeit umgaben Se. Majestät; an dem Seiten waren zwey Famen die Königl. Krönung zu verkündigen.

Ein theil des Frieses zeigte das Reichs-Wappen, mit der Reichs-Crone darüber, mit denen Worten zu beyden Seiten: Cara Deum

Soboles. An dem Karnies waren zur Rechten 2 Genie, deren einer den Orden des H. Stephani von Toscana, der andere einen Lorbeer-Cranz hielte; an der andern wieder zwey Genii, einer den Mariä Theresie-Orden, und der andere den Orden des Goldenen Vliesen haltend.

An denen Balken-Gesimsen der Seite lese man die Worte: Jos. Bened. Aug. Opt. Pio. Felici. Rom. Inaug. A. R. S. MDCCLXIV. Zur rechten Seite war in einem Medaillon eine Aufgehende Sonne, mit dem Worten: Curru Nitido Diem Promit. Auf der andern Seite vergnügte und fröhliche Schäfer bey ihren Heerden, und die Worte: Deus Nobis Haec Otia Fecit. — Auf einen Säulen-Gestell der Balustrade die Figur des Hercules den Ruhm der Fürsten vorstellend; auf der andern der freygebig Ueberfluss. Von der Ballustrade auf beyden Seiten des Triumph-boges, liessen sich Trompeten und Pauken hören.

Der Plan ist aus Paris von dem berühmten königl. Franzosischen Architecte, Herr *Mourrette*.

An denen Seiten der Allée waren 4 Behälter, wo Wein und Speise für das Volk frey und endlich ganz preis gegeben wurden.

Dieser weite und einem erleuchteten Garten ähnliche Platz, wo jeder mann herum spatziren könnte, gab einen überaus lustigen, ergötzenden, und prächtigen Anblick, gleich allen, was nur sonst von dem Chur-böhmischen ersten Herrn Wahl-botschafter Fürsten von *Esterházy* allhier gesehen worden, denn mann muss dem allgemeinen Urtheil und Ruf beystimmen, dass Se. Hochfürstl. Gnaden sowohl in dem, was das *innere dero Hotels* die Tafeln, angestellte Schauspiele, Balls etc. betrifft, als auch bey allen öffentlichen Vorfällen, in Betracht der *Grösse, Zierlichkeit, und Pracht* dero gesamten *Hof-staats* und *Equipagen*, mit ausnehmender Magnificenz und Glanz — besonders hervorgeleuchtet haben ...”

5 L. a Függelék. E vázonkötésű nyomtatott mű az iratok mellett fekszik, mellékletek nélkül.

(OL. Esterházy lvt. Rep. 76. Fasc. 9. P. 108. Rksz. 504.)

6 Neues allgemeines Künstler-Lexikon ... bearb. von G. K. Nagler. 2. Aufl. 11. Bd. Linz. 1908. „Mouret [névét különféleképpen írták, időben és korban azonos személy lehet; a pontatlan névírás a korra jellemző!] Architect von Moussi-le-vieux bei Paris wurde 1705 geboren; Blondel zählt ihn zu den berühmten Künstlern ...”

Vö.: „Histoire de L'Architecture classique en France Tom III. Paris 1950. Première Motié du XVIII.<sup>e</sup> siècle le Style Louis XV.” c. müben 119 p. ... hôtel Desmarets ... fut modifié en 1750 par Mouret” ...

7 L. a 4. sz. jegyzetét.

8 „Prächtiger und feyerlicher *Einzug* Ihres Römisch-Kaiserlichen und Römisch-Königlichen Majestät wie solcher in des heil. Römischen Reichs Wahl-Stadt Frankfurt am Mayn, den 29-ten März 1764 gehalten worden. Franckfurt am Mayn, Bey Heinrich Ludwig Bronner, 1764.” [A nyomtatott mű az iratok mellékletét képezi, és részletesen írja le, többek között, Esterházy Miklós által vezetett küldöttség tagjait.]

(OL. Esterházy lvt. Rep. 76. Fasc. 9. P. 108. Rksz. 504.)

9 (Semmel) Ehrengedächtniss der römischen Königswahl u. Krönungs Josephs des zweyten. Augsburg, 1765. Die Wieder hergebrachte güldene Zeit, Wahl u. Krönung ... Josephi II. Schwäbisch, 1764. Beschreibung der Feyerlichkeiten, welche an dem Krönungstag ... zu Frankfurt vor u. nach der Krönung beobachtet worden. Wienerisches Diarium, Nr. 30. 1764.

10 Valkó Arisztid: Esterházy Miklós és Bullenau prágai kastélya. Művészettörténeti Értesítő 1966. 3–4. sz.

11 Nürnbergi áll. Levéltár értesítéséből: (Königsthal, fand) „die Illumination an sämtlichen churfürstlichen ... Hotels kost — bar und sinnreich, worunter jedoch die von Sr. Fürstl. Gnaden Fürst Esterházy vor anderen brillirte ...” (Krönungsakten 70.) (es) „waren von jedem churfürstlichen Hauptquartier prächtige Illuminationes, wovon ... die Esterházyische die grösste, indem sie die ganze grosse Allée eingenommen ...” (Pappenheim Akten R. 211.).

„Illumination und Kunstfeuerwerck, so bey Durchreise 15. Jen. 1764 ... von der Suite des Fürsten v. Esterházy ... praesentirt und angezündet worden ...” (Nürnbergger Karten u. Pläne R. 58.) (Adatokért köszönet dr. Klaár és dr. Schneiders igazgató uraknak.)

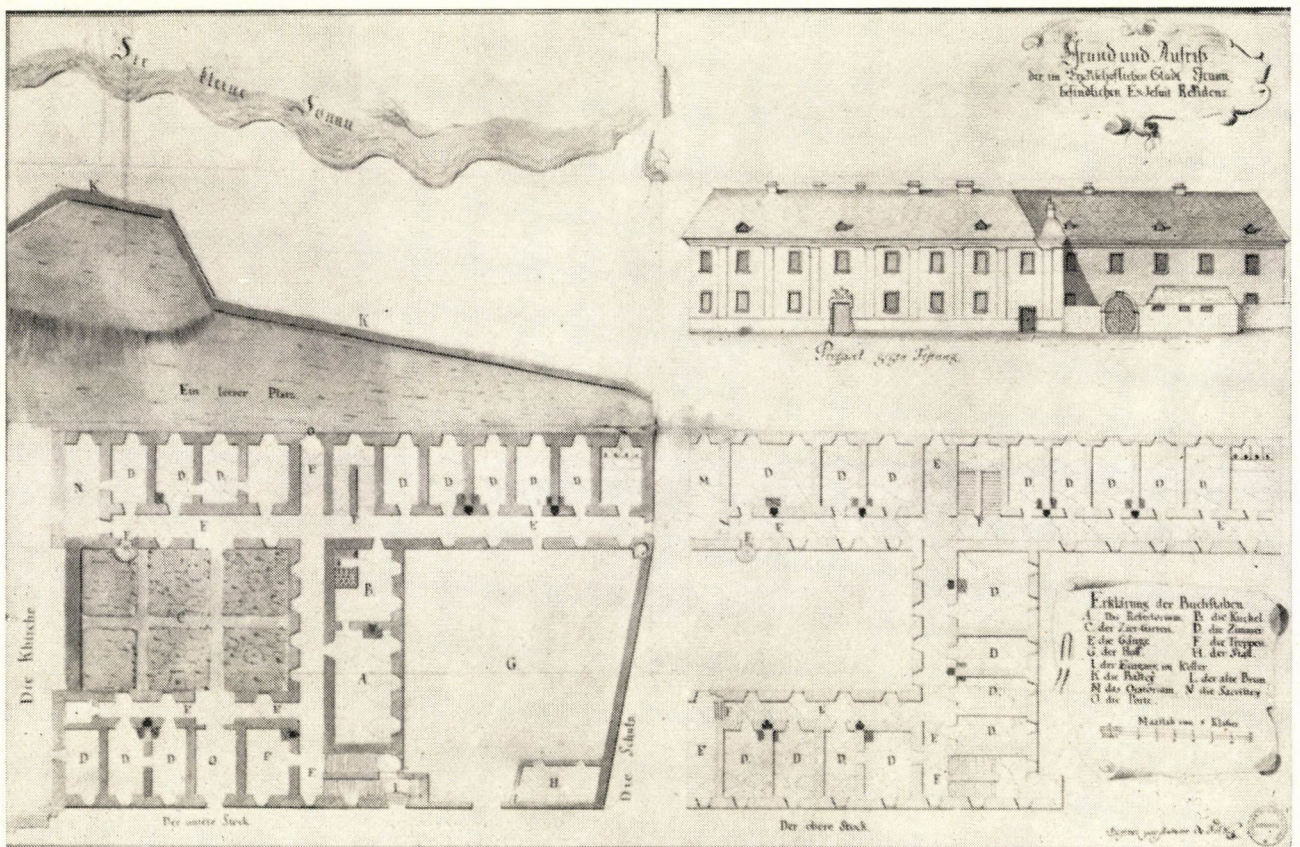


# ÚJABB ADATOK HILD JÓZSEF ESZTERGOMI ALKOTÁSAIHOZ

Hild József életművének nagyobbik része — mint Rados Jenő kitűnő monográfiájából tudjuk — a nagyvárossá fejlődő Pestet gazdagította, vidéken viszont Esztergomban alkotott legtöbbet. A bazilika hatalmas kupoláján és lenyűgöző előcsarnokán kívül az ő műve a szeminárium, az egykori Esztergomi Takarékpénztár székháza és a Főszékesegyházi Könyvtár épülete is. Ez utóbbira vonatkozóan ugyan írásos adat nem volt eddig ismeretes, csupán az épület stílusjegyei, valamint a Hild és az építést kezdő Kopácsy József érsek közötti kapcsolat valószínűsítették, hogy a könyvtár épülete is Hild művei közé tartozik.[1] Az újabb levéltári kutatás eredményeként azonban most már írásos adat is megerősíti az építészettörténetnek ezt a megállapítását, sőt — mint alább bemutatjuk — még azt is felderítette a kutatás, hogy Hild Józsefnek még egy alkotása volt Esztergomban, amely négy évtizednyi fennállás után átépítés áldozata lett ugyan, de rajzban megmaradt számunkra a Hild által megalkotott építészeti forma.

## I.

Az esztergomi vizivárost és a várat védő sánc- és árokrendszer helyén Batthyány József érsek idejében létesített sétateret Rudnay Sándor érsek 1829-ben ház-helyekre osztotta fel, és azokat örökbérlésként adta az ott letelepedni kívánó polgároknak azzal a kötelezettséggel, hogy két éven belül emeletes házat építsenek a telekre. A Bajcsy-Zsilinszky út és a Liszt Ferenc utca sarkán levő telket az akkortájt Esztergomban megtelepedett Beimel József nyomdász kapta meg. Beimel 1846-ig sem tett eleget az építési kötelezettségnek, ezért Kopácsy érsek visszavette tőle a telket, és ő maga akart oda emeletes lakóházat építeni.[2] 1847 tavaszán kezdték el a munkát, és szeptemberig fel is épültek a Bajcsy-Zsilinszky úti szárny falai. Kopácsy halálával (1847. szept. 18.) azonban a királyi kamara kiküldöttje abbahagyta az építkezést.[3] A befejezésre csak 1852-ben került sor, amikor az addig különálló érseki és káptalani könyvtárt



I. Az egykori jezsuita-kolostor





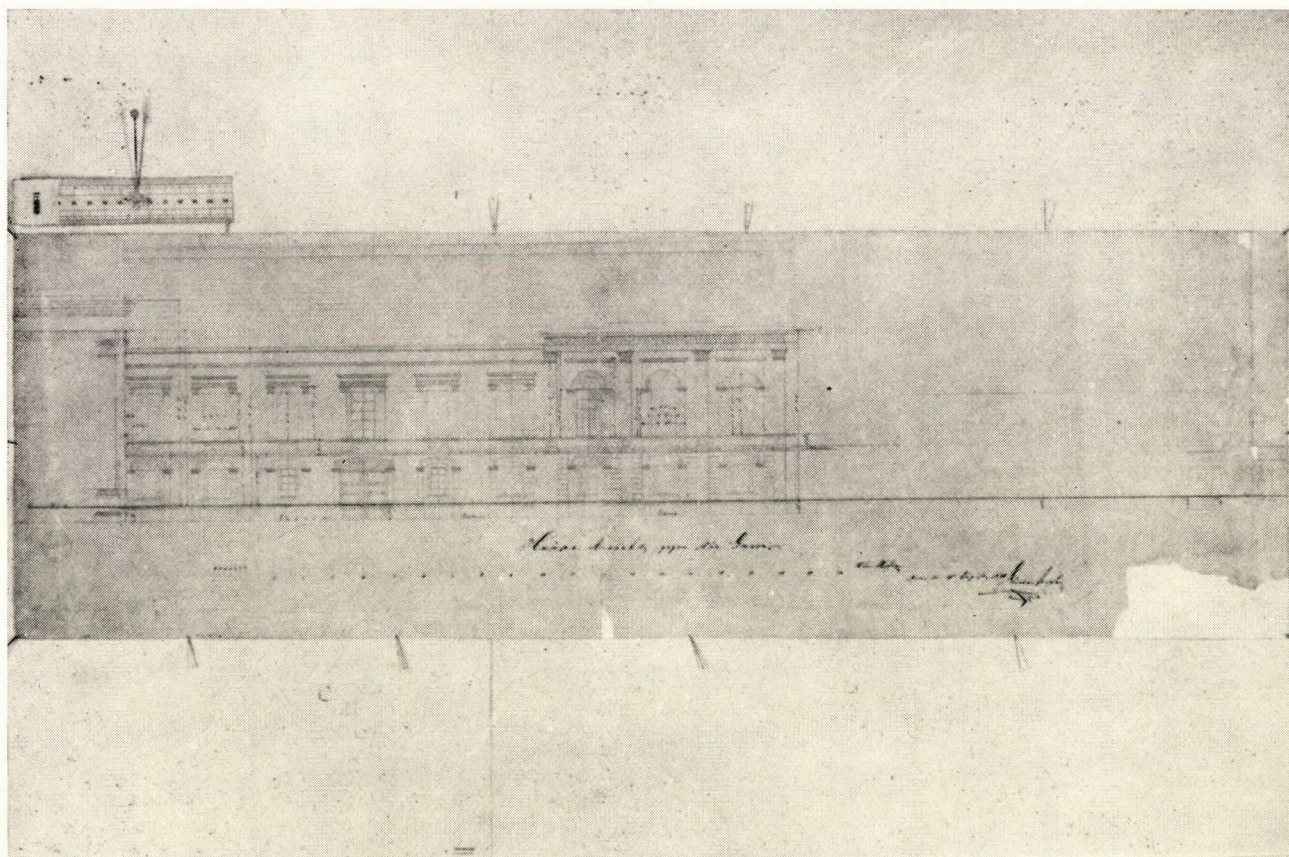
2. A prímási palota 1847—1881 között

„Főszékesegyházi Könyvtár” néven egyesítették. A könyvtár elhelyezésének céljára Scitovszky János érsek átengedte a félbemaradt épületet, a káptalan pedig vállalta az épület befejezésének és berendezésének költségét.[4]

Az 1847. évi építkezést az érseki uradalom házálag végeztette Feigler János uradalmi építőmester és Póosch József uradalmi ácsmester közreműködésével. Sem Hildről, sem más tervezőről nincsen szó az iratokban.[5] Hild József nevével csak az építés újrakezdése alkalmával találkozunk, mégpedig a káptalan konzistoriumi jegyzőkönyvében. 1853. október 24-ről ugyanis felje-

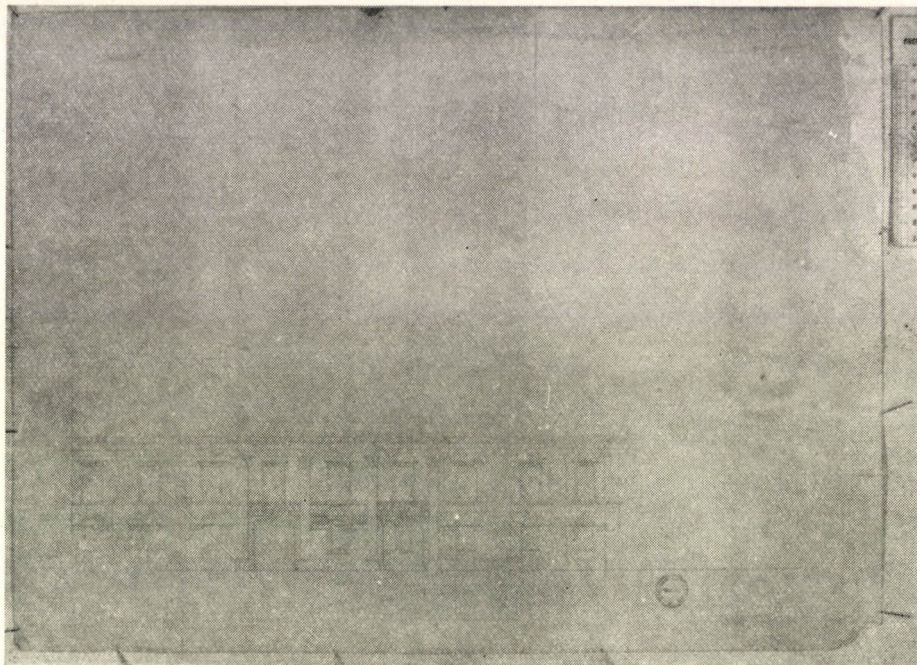
gyezve találjuk, hogy a káptalan 100 forintot utalt ki a biblioteka pénztárából Hild Józsefnek az építés vezetéséért.[6] Ez az adat nemcsak azt bizonyítja, hogy Hild adta meg az épület végleges, ma is látható alakját, hanem közvetett bizonyítékul szolgál arra is, hogy az 1847. évi építés is az ő terve szerint történt. Hilden kívül ugyanis legfeljebb Feigler Jánost vehetnők számításba tervezőként, aki az uradalomban előforduló építkezések és javítások ellenőrzésén kívül több alkalommal tervet is készített az uradalom számára. Ha azonban Feigler lett volna az épület tervezője, akkor bizonyára őt bízta volna meg a káptalan a befejező munka vezetésével.[7] Ha pedig a káptalan a Feigler-tervezte épület befejezését mégis Hildre akarta volna bízni, akkor Hild kitért volna e megbízás elől.

Ezt azért állíthatjuk, mert ehhez hasonló eset történt a Berényi Zsigmond utca 1. számú ház (akkoriban Baróth-féle háznak nevezték) építésénél, amelynek a tervét Pauly nevű bécsi építész[8] készítette, az építést pedig szintén házilág végeztette az uradalom. Erre az építkezésre vonatkozik az alábbi idézet, amelyet Ferenczy Károly uradalmi prefektusnak 1842. szeptember 1-én kelt, Kopácsy primáshoz intézett jelentéséből veszünk: „Aggodalmamat a Baróth-féle ház telkén eránti építkezés tárgyába többé nem titkolhatom. Elejétől fogva az itteni dolgozó pallér tétovázása, az építész többszöri meghívásokra meg nem jelenése már nem tetszett nekem, így itt s ott hibákat is sejtítvén ... folyvást várván Pauly architectust reményltem, hogy eljöveteleivel elenyészteti talán helytelen aggodalmamat. Kétszer írtam neki és igen szépen kértem, jöjjön el — feleletre se méltatott ... Hild úrral aggodalmamat közölve, ezt helyeslé, de mégis az építkezést annyira, mint kívántam volna, szokott szerénységénél fogva szemügy alá venni mintegy vonakodni látszott, nehogy távolról is mást megbántson.”



3. A prímási palota homlokzatának 1880. évi felvételi rajza





4. Terv a palota homlokzatának átalakításához

## II.

A primási palota (Berényi Zsigmond u. 2.) az 1881–1883. években nyerte jelenlegi alakját, amikor Simor János érsek Lippert József terve szerint kibővítette és átalakította az egész épületet. Azóta a kétemeletessé magasított palota utcai homlokzata 15 tengelyes, amely az egyemeletes magasságban hagyott egytengelyes szakasszal csatlakozik a tőle délre fekvő templomhoz.

Az épület magja az egykori jezsuita kolostor, amely a rend feloszlásakor (1773) a kincstár kezére került, majd nemsokára az érsekség tulajdona lett. Felkiss Antal rajzából<sup>[9]</sup> ismerjük ezt az épületet (1. kép). A templomhoz csatlakozó egyemeletes utcai homlokzat 8 tengelyes volt, és az ablakok között lizénák kapcsolták össze a két szintet. A negyedik tengelyben nyílt a kapu, a nyolcadikban pedig a pincelejáró. Ezután kosárilíves kocsibejáró kapuval áttört körítés és földszintes gazdasági épület szegélyezte a telket. A kolostor dunai szárnya szintén egyemeletes volt és 5 tengellyel hosszabb az utcai szárnyánál.

Kisebbségi átalakításokat leszámítva ebben az állapotban volt az épület akkor is, amikor Rudnay Sándor érsek visszahelyezte székhelyét Esztergomba (1820). Rudnay ezt az épületet választotta ideiglenes rezidenciául, amíg fel nem épül a Várhegyre tervezett érseki palota. Rudnay haláláig (1831. szept. 13.) azonban még a bazilika építése sem fejeződött be, a palota építéséhez pedig hozzá sem kezdtek. Kopácsy József, az új érsek (1837–1847.), a bazilika befejezésének reá hárult kötelességét oly súlyos tehernek tekintette, hogy a palota felépítésének tervétől végleg elállott. Helyette a régi kolostor épületéből akart magának tágasabb és szebb otthont kialakítani. Ennek megtervezését Hild Józsefre bízta, aki 1840. áprilisa óta — az 1839 októberében meghalt Packh János utódaként — a bazilika építését vezette.

1841 elejéről már nyomát találjuk az építkezés előkészítésének. Az uradalmi prefektus ismételtlen intézkedett, hogy „a jövő nyáron bővítendő esztergomi úrilak építéséhez” elegendő kő, téglák és mész álljon rendelkezésre.<sup>[10]</sup> Május 2-án Ferenczy Károly prefektus levéllel<sup>[11]</sup> fordult Hildhez, amelyben közölte, hogy az érsek meg akarja kezdetni a munkát, és ezért kérte, hogy az általa már korábban elkészített alaprajz kiegészítéseként szükséges metszetet (Profil) készítse el, és megbeszélés

végéig mielőbb jöjjön Esztergomba. Május 26-án Mathes építészeti tisztartó jelentette a prefektusnak, hogy „Senger főpallér (Hild kívánságára alkalmazták a bazilika építésénél) által kidolgozott esztergomi rezidencia külföldi rajzát felküldi”.<sup>[12]</sup> Május 28-án „az esztergomi rezidencia bővítését tárgyzó tervek és költségvetések felterjesztettek (ti. a primáshoz), melyek szerint az 78,861 forintba kerülne”.<sup>[13]</sup> Reánk maradt továbbá a bővítési munkára vonatkozó, 1841 májusában kelt hatrendbeli költségvetés, melyek közül az ácsmester költségvetése kifejezetten említi, hogy a „Hild építész úr által készített terv alapján” készült, az üvegező pedig „Senger várbeli főpallér úr adatai szerint” készítette a költségvetést. A többi költségvetés nem tesz említést a tervezőről, de a Feigler János által készített kőműves-költségvetésből annyi mégis kitér, hogy a tervet nem ő készítette.<sup>[14]</sup>

Miként határozott Kopácsy a hozzá felterjesztett tervek és költségvetések felől, annak nincsen nyoma az iratokban. A későbbiekben azonban tudjuk, hogy az 1841-ben sürgősnek tartott átépítés csak évek múlva kezdődött el.

Végül is csak 1845-ben került sor a munka megkezdésére, amely 1847-ig elhúzódott, és a végszámadás<sup>[15]</sup> szerint 85,279 forintba került. Ennek az átépítésnek a során kapta az egykori kolostor azt a homlokzatot, amelyet Stowikowski Ádámnak az 1860-as években készült színezett<sup>[16]</sup> körrajzáról (2. kép), valamint Feigler Gusztávnak 1880. aug. 19-ről keltezett felvételi rajzáról<sup>[17]</sup> (3. kép) ismerünk. Ezt a homlokzatot az 1881–1883. évi átalakítás semmisítette meg.

Az említett rajzokból kitérően az utcai homlokzatot egy tengellyel meghosszabbították, a három utolsó tengelyt rizalittal kiemelték, az emeletet megmagasították, a két szintet kettős övparkánnyal választották el, a főparkányt a rizalit felett attikává magasították. A földszinti ablakokat és az emelet első hat ablakát felpillérekkel fogták közre, amelyeket a földszinten íves, az emeleten egyenes szemöldökparkánnyal kötöttek össze. A rizalit emeleti részét négy, az attikáig felérő felpillérel három mezőre osztották, amelyekben egy-egy nagyobb-méretű, felkörösves záródású, egyébként a többi ablakhoz hasonlóan keretezett ablak volt.

A primási levéltár rajztárában van egy keltezetlen, de minden valószínűség szerint 1870 körüli időből származó felvételi rajz, amely a rizalit után az első hat tengelynek



megfelelő részt jelez „rückständiger Bau”, azaz még felépítendő épületrész felírással. Ebből arra kell következtetnünk, hogy a sarokrizalitként jelentkező háromtengelyes szakasz a terv teljes magvalósulása esetén közép-rizalit lett volna.

Az 1845–47. évi építkezés számadásában egyetlen szó sincsen a tervezőről, és egyéb olyan iratot sem sikerült találni, amely ennek a munkának a tervezőjét megemlíti. Az írásos emlékeknek ez a hallgatása azonban nem teheti kétséggé, hogy a hosszú halasztás után végre mégis megvalósult átépítés Hild terve szerint történt. Kopácsy érsek és az uradalom főtisztjei ismerték és becsülték

Hildet. Kitérünk ez Ferenczy Károlynak 1841. május 2-i leveléből és 1842. szept. 1-i jelentéséből is. Kizártnak kell tehát tartanunk, hogy Kopácsy a rezidencia átépítésénél mellőzte volna Hildet, aki iránt a bazilika építését illetően haláláig változatlan bizalommal volt, és akivel 1841-ben már elkészítette az átépítés tervét.[18]

Végül megemlíthetjük még, van a levéltárban egy keltezés és aláírás nélküli rajz, amely a palota homlokzat-kialakításának egy másik változatát mutatja. (4. kép) Valószínű, hogy ez a kivitelre nem került terv szintén Hildtől származik.

*Prokopp Gyula*

## J E G Y Z E T E K

1 Rados Jenő: Hild József életműve (Bp. 1958. Akadémiai Kiadó) 108.

2 Az 5. jegyzetben említendő iratoknál levő alaprajz feltünteti az egyes helyiségek rendeltetését.

3 Majláth Károly kamarai biztosnak 1847. nov. 18-án kelt rendelete (Prímási Levéltár, a továbbiakban PL) Világi levéltár, XXI. cím 4. kötet, 517 (1847.)

4 PL – Acta Scit. Cat. 2. – 2156/1850. és 1167/1852.

5 Erre az építkezésre vonatkozóan fennmaradt iratok: a) Rédli Károly főpénztárosnak és Forster János tiszttartónak 1847. november 15-én kelt jelentése, hozzá csatolva az 1847. október 28-ról keltezett kőműves- és ács-költségvetés, a földszinti és emeleti alaprajz és a tetőszerkezet rajza. (Mindezek a 3. jegyzetben említett rendelet mellékletei.) Az alaprajz sem keltezve, sem aláírva nincsen. b) a munkára vonatkozó számadás (PL-Számvevősségi levéltár – 7085. csomó). A számadás címe megemlíti hogy az építkezés „a főméltóságú hercegprímás szóbeli rendelete következtében” történt.

6 „Domino architecto Hild ex cassa bibliothecae pro directione laboris aedilis 100 fl. conv. assignantur.” (Káptalani magánlevéltár, Esztergom – Protocollum consistoriale anni 1853.)

7 Feigler János 1877. július 27-én halt meg 82 éves korában (Esztergom-belvárosi plébánia halotti anyakönyve: E. kötet 574. oldal).

8 PL – Acta saecularia sub gubernio aeppi Kopácsy – Aedilia basilicae – II. 23. – A bécsi építésznek csak a családneve ismert. – A Thieme-Becker lexicon több Pauly nevű építésszt sorol fel, de ezek egyike sem azonosítható az 1842-ben működő építésszel. A Wurzbach-féle Biographisches Lexikonban a Pauly név nem fordul elő.

9 PL – A.E.V. no. 1527. – A rajz keltezetlen, de 1773. után kellett keletkeznie, mert címében „Ex-Jesuit Residenz”-et említ. Viszont nem keletkezhetett 1776 (Batthyány érsek kormányzásának kezdete) után, mert a rajz a régi (Batthyány előtti) levéltár anyagához tartozik.

10 1841. évi 140, 228 és 256 számú rendeletek (PL-vil. ltár. XXI. cím, 6. kötet).

11 A levélfogalmazványt teljes szövegében közöljük:

„Hochverehrter Herr v. Hild! – Indem Sr. fürstl. Gnaden der Herr Reichsprimas wenigstens zum Theil die Erweiterung der Graner Residenz diesen Sommer ausführen wünschte, und hiezu das Profil des durch Sie sehr zweckmässig ausgearbeiteten Grundplanes erforderlich wäre, ausser diesem aber wohl noch einige Gegendtände zu besprechen wären geworden, so habe ich sehnlichst den Wunsch genährt mit Ihnen Herr v. Hild in Gran zusammenzutreffen. Da jedoch mir dieses Vergnügen für diesmal nicht zu Theil wurde, so bleibt mir nichts anderes übrig, als Sie auf das höflichste zu ersuchen, mir das erwähnte Profil gefälligst ehestens nach Gran zu senden, und mich zugleich darüber zu verständigen, wann beyläufig ich auf Ihr Erscheinen hierher rechnen dürfte? – Der ich mit voller Hochachtung verharre: – Gran, am 2. May 841.” (PL-vil. ltár. 747/1841. XXI. cím 4. kötet).

12 Ez az irat nincsen meg, ezért csak az iktatókönyv vonatkozó 872/1841 számú tételét idéztük. – Senger András 1840 tavaszától 1847 júniusáig dolgozott a bazilika építésénél. Alkalmazásakor megemlítették, hogy korábban Pesten, a Ludovika Akadémia építését vezette. Neve be van vésve a bazilika dobját körülvevő oszlopok egyikének fejezetébe: „JOS: HILD: ARCHID: AND: SENGER: BAUF:”

13 Ez a felterjesztő irat szintén hiányzik, ezért csak az iktatókönyv 879/1841. számú bejegyzését idéztük. Megvan azonban a szövegben említett hat költségvetés, ügyszám nélkül, a 11. jegyzetben említett irat mellé helyezve.

14 Feigler költségvetése ugyanis megemlíti, hogy az elvégzendő falvésés mennyisége ismeretlen előtte, ezért ezen a címen csak hozzávetőleges összeget vett fel. Ugyanígy ismeretlen volt előtte a kőből készítendő ajtó és ablakkeretek száma.

15 PL – számvevősségi ltár. 7082. számú csomó.

16 A lap szövege: Érseki palota Esztergomban – Primatial Palais in Gran – Laufer Vilmos kiadása Pesten – Természet után rajzolta Stowikowski Ádám – Leitner M. I. nyomása Pesten. Lásd Gerszi Teréz művének (A magyar kőrajzolás története Bp. 1960.) 200. oldalát.

17 Eredetije a PL rajztárában.

18 Nem is említve, hogy ezzel egyidőben a Beimel-féle telken folyt építkezésnél szintén igénybe vette Hild közreműködését.



# AZ 1971. ÉVBEN MEGJELENT KÜLFÖLDI FOLYÓIRATOK SZEMLÉJE

## *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*

A városkép megőrzése az Egyesült Államokban és a történelmi „Preservation”. Klaus Uhlig cikke. 5 képpel. (1. 1.)

Újabban feltárt XIII., XIV. és XV. századi freskók a Filialkirche St. Johann im Mauertal-ban. R. Distelberger-től. 10 képpel. (11. 1.)

Régebbi szoborművek felhasználása Hofen bei Lochau kápolnájában. Erika Doberertől. 8 képpel. (26. 1.)

Adalékok Paul Troger életművéhez. Manfred Koller cikke. 12 képpel. (34. 1.)

Franz Anton Maulbertsch freskói Ebenfurth (Alsó-Ausztria) kastélyában. Werner Kitlitschkától. 10 képpel. (42. 1.)

Josef Zykan 70. születésnapja alkalmából műveinek bibliográfiája G. Tripp-től. (99. 1.)

Műemlékvédelem elvi szempontjai Erwin Thalhammer-től. (109. 1.)

A műemlékvédelem új katechizmusa. Gerhard Kapnertől. (113. 1.)

A műtörténész krízise a műemlékvédelemben. Eva Frodl-Kraft cikke. (117. 1.)

Tájegyhíttések védelme Ausztriában — Hall, Tirolban — az építész szemszögéből. Alois Machatschek-től. (120. 1.)

Goethe és a műemlékvédelem gondolatának keletkezése. Peter Leisching-től. (129. 1.)

A Neuer Platz Klagenfurtban. A. Machatschek és M. Wehdorn-tól. 27 képpel. (138. 1.)

A volt dominikánus kolostor restaurálása Krems-ben. Harry Kühneltől. 5 képpel. (156. 1.)

A dominikánusok kerengője Kremsben. Franz Eppel-től. 10 képpel. (167. 1.)

Románkori árkádreszek feltárása Seekau kolostorban. Ulrich Ocherbauertől. 7 képpel. (174. 1.)

Régi orgonák védelméről. E. Krausstól. (179. 1.)

Lajos Németh: Moderne ungarische Kunst méltatása G. Hajóstól. (181. 1.)

Ausztria művészettörténetének az 1969. évben megjelent művei külön füzetben foglaltatnak.

## *Alle und Moderne Kunst*

Gróf Harrach XV. századbéli misszálját ismerteti Franz Unterkircher. 12 képpel. (2. 1.)

Későgót rajnamenti szobrászatról ír Ute Ricke-Immel. 9 képpel. (2. 1.)

A würzburgi dóm kápolnájának tervezői problémáiról értekezik Günther Passavant. 21 képpel. (6. 1.)

Gabriel Grupello kb. 1650—1730 körül működött flamandnémet szobrászról és az egykorú európai barokk szobrászatról ír Christian Theuerkauff. 13 képpel. (14. 1.)

Franz Anton Maulbertsch Augsburgba került vázlatáról értekezik Bruno Bushart, sok hivatkozással Dr. Garas Klára munkáira. 1 színes és 15 fekete képpel. (19. 1.)

A bécsi Kunsthistorisches Museum tanulmányi képtárát ismerteti Frederike Klauner. 14 képpel (116/2. 1.)

A prágai Emmaus kolostor középkori freskóiról ír Karel Stejskal. 12 képpel. (11. 1.)

A fiatal Maulbertschről és Carlo Carlone hatásáról ír Kurt Rossacher. Hivatkozik Dr. Garas Klárára. 8 képpel. (22. 1.)

Martino Altomonte két rajzáról szulpturák részére ír Franz Matsche. 5 képpel. (25. 1.)

Matthias von Görz osztrák festő freskóiról ír Günter Brucher. 11 képpel (117/2. 1.)

Bécs és környékének Nepomuki Sz. János barokk szobraival foglalkozik Gerhardt Kapner cikke. 11 képpel. (118./19. 1.)

1000 év művészete a kremsi restaurált dominikánus kolostorban. 11 képpel. (119./27. 1.)

## *Kunstchronik*

A karlsruhei múzeumban megrendezett „Késő gótika a Felső Rajnán” c. kiállításról referál Anton Legner. 5 képpel (1. 1.)

Manfred Wundram művét: Donatello und Nanni di Banco méltatja Joachim Poeschke. (10. 1.)

Rembrandt kutatásnak szentelt munkahétről a dahlemer múzeumban referál Kurt Bauch. (29. 1.)

Tiepolo kiállítást rendeztek a stuttgarti képtárban, amelynek magának 168 Tiepolo rajza van. Wilhelm Boeck referátuma.

Robert A. Koch: Joachim Patinir könyvét bírálja Dietrich Schubert. (73. 1.)

A Palazzo Pittiben volt látható a „Caravaggio e Caravaggeschi nelle Gallerie di Firenze” c. kiállítás. Erich Schleier referátuma. 11 képpel. (85. 1.)

Rembrandt százada címmel kiállítottak a párizsi Petit Palaisban 241 francia múzeumokban levő festményt Rembrandt követőktől. Horst Gerson referátuma. 10 képpel. (145. 1.)

„Der Magdalenenaltar in Tiefenbrunn” címmel a müncheni Zentralinstitut für Kunstgeschichte gyűlésezett. Referaturn Reiner Hausherr-től. 22 képpel. (177. 1.)

Különböző főiskolákban készül disszertációk. (221. 1.)

Dürer kiállításról Nürnbergben referál Karl Arndt. 7 képpel. (281. 1.)

Gabriel Grupello szobrász és kora. Kiállítás Düsseldorfban. Saskia Ress referátuma. 8 képpel. (313. 1.)

Tiepolo kiállítás a Villa Manin-ban Udine mellett. Günter Passavant referátuma. 10 képpel. (347. 1.)

## *Pantheon*

Dürer és Leonardo. Franz Winzinger cikke. 25 képpel. (3. 1.)

Giovanni Battista Foggini mellszobrának egy sorozata és a firenzei barokk más ábrázolásai. Klaus Linkheit-től. 21 képpel. (22. 1.)

Pietro Longhi néhány képét közli Giuseppe Fiocco. 1 színes és 4 fekete képpel. (40. 1.)

A múzeumok életéből. 23 képpel. (60. 1.)

Tizian Pomonájának egy új példányát mutatja be Rodolfo Pallucchini. 1 színes és 11 fekete képpel. (114. 1.)



Egy sor Rembrandt rajzot ismertet Werner Sumowski. 17 képpel. (125. 1.)

Két templom-belseje Peter Spitzer, XVI. századi német festőtől. Heinrich Zimmermann cikke. 2 képpel. (143. 1.)

A budapesti régi rajzok leningrádi kiállításának ismeretése Victor Antonowtól. (165. 1.)

Paolo Veronese három rajzáról értekezik David Rosand. 6 képpel. (203. 1.)

Nicolas Poussin utolsó képe. Ewald M. Vetter cikke. 11 képpel. (210. 1.)

Johann Heinrich Füssli néhány képével foglalkozik Harold D. Kalman. 1 színes és 7 fekete képpel. (226. 1.)

Clerigino da Capodistria, XV. századi festő ismeretlen művét mutatja be Brigitte Klesse. 1 színes és 8 fekete képpel. (281. 1.)

Franz Anton Maulbertsch mint arcképfestő. Edward A. Maser cikke. 1 színes és 16 fekete képpel. (292. 1.)

Parmigianino Sz. Rókus tanulmányait ismerteti Günther Neufeld. 5 képpel. (326. 1.)

Francesco di Valdambrino, XV. századi olasz szobrász műveit ismerteti Claudia Freytag. 1 színes és 18 fekete képpel. (363. 1.)

Francesco Traini, XIV. századi olasz festő ismert festményeiről és új oltárképéről ír Joseph Polzer. 10 képpel. (379. 1.)

Hans von Aachen művészetéhez közöl adalékokat Gerszi Teréz. 8 képpel. (391. 1.)

Giambattista Tiepolo művei a Villa Maninban. Hanna Kiel cikke. 5 képpel. (409. 1.)

A kalkari Anna oltár mesterének műveit és egy keresztrefeszítést ismertet Guido de Werd. 17 képpel. (459. 1.)

Dürer „Windische Bäuerin” c. rajzának eredetije. H. Th. Musper cikke. 7 képpel. (474. 1.)

Giovanni Battista Tiepolo würzburgi lépcsőház-freskójának egyes alakjairól ír Erika Simon. 1 színes és 10 fekete képpel. (483. 1.)

Luca Giordano ismeretlen főművét mutatja be Erich Schleier. 1 színes és 8 fekete képpel. (510. 1.)

## Weltkunst

Kelet-európai avantgarde-kiállítás a kölni Gmurzynska-Bargera Galériában. Magyarok közül Bortnyik, Kassák, Kádár, Moholy-Nagy és Vasarely vannak említve. (11. 1.)

Schedel Weltchronik-ja (Nürnberg 1493) luzerni aukción 22,000 sv. frankot ért el. (26. 1.)

A bécsi Dorotheum aukción egy Jan Breughel I. táj S 550,000-t, Grimm S 90,000, Hondecoeter S 450,000, Molenaer S 65,000, Wouwerman S 80,000-t ért el. (28. 1.)

Anton de Peters, XVIII. századi kölni festő, aki Franciaországban is működött, rajzainak egy sorozatát állították ki Kölnben. 2 képpel. (133. 1.)

18 középkori faszobor a híres Schwartz gyűjteményből került állandó letétként a düsseldorfi múzeumba. 4 képpel. (134. 1.)

Delacroix egy litografiáját, mely illusztráció Goethe „Faust”-jához, 9000 DM-ért adták el Stuttgartban. 1 képpel. (136. 1.)

A bécsi Albertina Rembrandt 300 nyomtatott grafikai lapját állította ki, jó katalógussal. 2 képpel. (141. 1.)

Kassák Lajos kiállításán a Gmurzynska-Bargera galériában Kölnben több mint 1000 munkáját mutatták be. Horst Richter referátuma. (282. 1.)

Niklas Manuel Deutsch 1500 körüli svájci festő, akinek képein kívül rajzainak 2/3-a a baseli múzeumban van, kiállításon szerepelt ugyanott. 3 képpel. (290. 1.)

Milanóban Pirelliéknél kiállítottak 50 magántulajdonban levő 1200—1400 közt készült faszobrot. Blida Heynold v. Graefe referátuma. 1 képpel. (291. 1.)

Berlini magántulajdonban levő 40 későgótikus faszobrot állítottak ki a berlini (Dahlem) múzeumban. (336. 1.) A párizsi Grand Palaisban Jugoszlávia állított ki 650 műtárgyat, melyeknek kora a kőkorszaktól napjainkig terjed. (347. 1.)

Herner Wengraf londoni műkereskedő négyszer egy

éven mutat be mindig hat nagyqualitású képet. Az első alkalommal Strozzi, Valerio Castello, 2 Luca Giordano, 2 Tiepolo művet állított ki. L. Fröhlich-Bume referátuma. 2 képpel. (348. 1.)

Dr. J. Gudlaugsson, a Mauritshuis kinevezett igazgatójának váratlan haláláról emlékezik meg C. Müller Hofstede. (350. 1.)

A prágai Brokoff szobrász (1688—1732) Sz. Rókus szobra 4000 DM-ért cserélt gazdát egy stuttgarti aukción. (352. 1.)

Ugyanott egy Rubens festmény 90,000 DM-ért kelt el. (352. 1.)

Munkácsy Mihály: Magyar húsvét c. képe 22,000 DM-ért kelt el egy kölni aukción. (432. 1.)

Jacques d'Artois Tájképe 14,000 DM-ért, Marieschi Olasz tájképe 21,000 DM-ért, Ifj. D. Teniers Tájképe 21,000 DM-ért kelt el. (433. 1.)

Naiv művészeti múzeum Hamburg mellett: Museum Rade. 2 képpel. (491. 1.)

Gabriel de Grupello (1644—1730) flamand-német szobrász hagyatékának nagy részét a düsseldorfi Kunst-museum őrzi és most egy „Europäische Barockplastik am Niederrhein” c. kiállítás keretében mutatta be. A katalógust, 434 p. 283 ill., Dr. Christian Theuerkauff állította össze. (493. 1.)

A bécsi Dorotheumban Jansen van Ceulen portréja 160,000 S-ért, Droogslout egy képe 250,000 S-ért, Franz Paula Ferg két képe 80,000, illetve 100,000 S-ért kelt el. (508. 1.)

Az 1771-ben született Alois Senefelder, a litografia feltalálójának tiszteletére az Aargauer Kunsthaus Aargauban kiállította Felix H. Man litografia gyűjteményét, amelynek következő állomásai München, majd a londoni Victoria & Albert Museum. (591. 1.)

Sothebynél Boucher képe 16,000 fontért, Salomon Ruysdael műve 9500 fontért, Pannini képe 9500 fontért kelt el. Christienél Jordaens képe 43,100 fontért, de Heem csendélete 18,900 fontért cserélt gazdát. (604. 1.)

Brüsszelben Jordaens egy képe belgafr 500,000-ért, Clouetnek tulajdonított kép 300,000 bfr-ért, Snyders képe 120,000 bfr-ért kelt el. (604. 1.)

Étienne Hajdu, magyar származású szobrász 40 éve él Párizsban. A Knoedler Galériában Párizsban és New Yorkban szokott kiállítani. (681. 1.)

Az antwerpeni Rubensház 25 év előtt lett múzeum. Ennek emlékére Rubens és kortársai rajzaiból rendeztek kiállítást. (732. 1.)

Sz. Jeromos ismeretlen képe Caravaggio-tól. Franz Hardy cikke. 1 színes és 2 fekete képpel. (738. 1.)

Művészi képek Johann Sebastian Bach korából címmel a Kunsthalle Bremenben barokk kiállítást rendezett 450 műből. Jürgen Weichardt referátuma. (817. 1.)

Egy berni aukción két Schongauer metszet 50,000, illetve 51,000 svájci frankot ért el. Goya „Caprichos” és „Desastres della Guerra” művei 82,000 és 43,000 svfr-ért keltek el. (826. 1.)

Christie-nél Isaac Oliver két arcképminiatúrája 65,100, illetve 39,000 fontért, Nicholas Hilliard miniatúrája 33,600 fontért cserélt gazdát. (828. 1.)

Az ulmi múzeum gazdagodása Dr. Pée igazgatása alatt. Hans Kinkeltől. (925. 1.)

„1000 év művészete Krems-ben” kiállítás a duna-menti osztrák városban, a volt dominikánus kolostorban. V. Birketől. 2 képpel. (927. 1.)

Tiepolo kiállítást rendeztek az Udine melletti Villa Manin di Passarianoban. 77 festmény Gianbattistától, 15 Giandomenicotól. 91 rajz és 100 rézkarc, köztük fiatalnak Giandomeniconak és Lorenzonak művei is. Magyarországról is jött kölcsönanyag. Blida Heynold v. Graefe referátuma. 3 képpel. (929. 1.)

„Europas neue Sonntagsmaler” címmel naiv kiállítás nyílt a Museum Radeben Hamburg mellett. A katalógus bemutatja mind a 170 naiv képet. (956. 1.)

Johann Christoph Morgenstern (1696—1767) frankfurti festőről ír Dr. Papendorf. 6 képpel. (958. 1.)

Ismeretlen Januarius Zick festményt, Keresztrefeszítést és a hozzá készült rajzot mutatja be Othmar Metzger. 2 képpel. (960. 1.)



Könyvméltatás László Fülöpről megjelent műről: The Paintings of P. A. de László by Derek Clifford. London 1969. Dr. Papendorf cikke. (968. 1.)

Németh Lajos Csontváry művének (németül) méltatása. (970. 1.)

A Dorotheumban Julius von Blaas „Lövésár Magyarországon” c. képe 180,000 S-ért, Waldmüller „Asztali imá”-ja 350,000 S-ért kelt el. Emanuel Peter 3 arcképminiatúrája 15,000, 18,000 és 30,000 S-ért cserélt gazdát. (971. 1.)

Sebastian Vranx Szürete, amely a budapesti Gerhard gyűjteményből származik, 160,000 S-ért kelt el a Dorotheum aukcióján. August Querfurt két képe 80,000, illetve 90,000 S-et értek el. Két Giuseppe Zais kép darabonként 225,000 S-ért cserélt gazdát. (1247. 1.)

Brüsszelben kiállítást rendeztek „Rembrandt és kora” címmel. (1246. 1.)

Egy Kothgasser pohár Buda és Pest látképével 35,000 S-et ért el a Dorotheumban. (1247. 1.)

A Landesmuseum Oldenburg középkori faszobrok gazdag gyűjteményét mutatja be, amely a nagyhercegi gyűjteményből származik. Jürgen Weichardt referátuma. (1432. 1.)

A bécsi Galerie Palamar 30 holland képet a XVII. századból és Franz de Paula Ferg képét állítja ki. (1435. 1.)

A londoni Colnaghinál G. Gathorne-Hardy 120 régi rajzából 69 van kiállítva. 2 képpel. (1436. 1.)

A kölni Sz. Gereon templomban folyó renoválási munkák folyamán XI. századi freskótöredékeket tártak fel. Magas minőségűek folytán egyelőre a Schnütgen múzeumban lesznek bemutatva. (1596. 1.)

Januarius Zick ismeretlen Siratását mutatja be Othmar Metzger, ritkán előforduló monogrammm signatúrával. 1 képpel. (1604. 1.)

70 régi rajzot állít ki szép katalógussal Houthakker Amsterdamban. 2 képpel. (1606. 1.)

A londoni Heim Galleryben „Barokk arcok és alakok” címmel rendeztek kiállítást. Ugyanezen tárgykört mutatja be Brod és Agnew is. (1607. 1.)

Norton Simon, az ismert amerikai milliomos és gyűjtő, sok kincse közül egy tételt, amelyet megunt, Londonban árverésre bocsátotta, hogy változatosságban legyen része. (1614. 1.)

Sotheby orosz ikonokat árverezett, amelyek 50,000 fontot eredményeztek, átlagáruk négyszámjegyű fontösszegek voltak. (1614. 1.)

Augusta Ghidiglia Quintavalle: Gli ultimi affreschi del Parmignianino, Milano 1971. Méltatása L. Fröhlich-Bume-tól. (1615. 1.)

Rajzok newyorki gyűjteményekből. III. rész. A XVIII. század Olaszországban. Jacob Bean és Felice Stampile-től. Kiállítás a Metropolitan Museumban 1971. (1617. 1.)

## Das Münster

A düsseldorfi Kunstmuseum 18 középkori szobrot kapott állandó letétként a Schwartz gyűjteményből. Ugyancsak 12 szobrot a XIII—XVI. századból kapott ebből a gyűjteményből a kölni Schnütgen Museum szintén állandó letétként. (52. 1.)

A madridi restaurálási intézet a legmodernebb eszközökkel dolgozik. A restaurátorok Brüsszelben Coremans tanár intézetében tanultak. (52. 1.)

Svájcban megjelent Johann Heinrich Füssli kétkötetes oeuvre katalógusa. (53. 1.)

Leonhard Kern (1588—1662) német szobrászról Elisabeth Grünwald írt monografiát. Méltatja Norbert Lieb. (66. 1.)

Andrea Pozzo freskója Rómában, S. Ignazioban Hermann Schadtól. 5 képpel. (153. 1.)

Regisztrálja Urbach Zsuzsa cikkét Hans Baldung Grien egy képről a Szépművészeti Múzeum Buletinjében. (177. 1.)

Az „Olasz képzésű mesternek” egy újonnan felfedezett műve. Anton Wilhelmtől. 3 képpel. (231. 1.)

Philip és Clemens Winterhalder barokk szobrászokról ír Hermann Brommer. 8 képpel. (234. 1.)

Joseph Hueber kápolnája Grazban. Hans Reuther-től. 10 képpel. (240. 1.)

Dürer grafikáiról adott ki katalógust a Veste Coburg. 185 fametszet, 111 rézmetszet és 6 karc szerepel benne. (252. 1.)

Az esztergomi anyag restaurálásáról szóló híradás. (252. 1.)

Hans Jakob Rueff, XVII. századi badeni szobrászról írt monografiát Hermann Brommer. (256. 1.)

Megjelent (kérdőívek alapján) Handbuch der Museen 640 lapon, Verlag Documentation. (258. 1.)

„Altdeutsche Handschriften in ungarischen Bibliotheken” Andreas Vizelety-től. Harassovitz Verlag Wiesbaden. (259. 1.)

Korai feszületek fejalakú lábtámaszairól ír Rüdiger Schneider Berrenberg. 42 képpel. (287. 1.)

A speyeri dóm főkapujával foglalkozik Ulrich Gertz. 7 képpel. (307. 1.)

Bukarestben nemzetközi kongresszust tartottak „Bizánc és Románia” címmel, amely főleg a X—XIV. századokkal foglalkozott. (335. 1.)

Megjelent Kasselben „Museen in Hessen” 1970. — 415 p. 360 ill. (343. 1.)

Méltatás Radocsay Dénes: Gotische Tafelmalerei in Ungarn c. művéről. (352. 1.)

Megjelent Erwin Redslob: Gemäldegalerie Berlin—Dahlem, ehemals Kaiser Friedrich Museum. 268 p.—168 T. (352. 1.)

A katakomba festészetéről ír Peter Franke. (401. 1.)

Michael Hall, New York, műtörténész szerint Louisville (Kentucky) múzeumában levő cca 1 m-es bronzszobor, amely ágaskodó lovon ülő, paizsot tartó harcost ábrázol, Leonardo műve. (416. 1.)

Max Doerner: „Malmaterial und seine Verwendung im Bilde” Roth és Jacobi hozzájárulásával 13. kiadásban jelent meg. (418. 1.)

## Zeitschrift für Kunstgeschichte

III. Otto és Warmund püspök 1000 körüli szertartás-könyve. Robert Deshmantól. 14 képpel. (1. 1.)

A prágai dóm kórusának mellszobor ciklusáról ír Reiner Hausscherr. 29 képpel. (21. 1.)

A soest-i olvasópult takaró egy megtalált fragmense a londoni Victoria & Albert múzeumban. Jürgen Werinhard Einhorn-tól. 12 képpel. (47. 1.)

Parmigianino két ismeretlen rajzával foglalkozik Richard Harprath. 12 képpel. (59. 1.)

Claire Richter Sherman: V. Károly francia király portréiről írt könyvét méltatja Gerhard Schmidt. 12 képpel. (72. 1.)

A Santa Croce templom Baroncelli kápolnájának dekorációjával foglalkozik Julian Gardner. 14 képpel. (89. 1.)

A firenzei Baptisterium Lorenzo Ghiberti által készített Paradicsom kapujának ábrázolási programjáról ír Ursula Mielke. 16 képpel. (115. 1.)

Giambattista és Domenico Tiepolo rajzaihoz fűz megjegyzéseket Johann Eckart v. Borries. 8 képpel. (135. 1.)

Rodolfo Palluchini kétkötetes Tizian művét méltatja Eberhard Ruhmer. 2 képpel. (147. 1.)

Fény és árnyék mint idő tényező barokk festőknél. Kaspar H. Spinnertől. 5 képpel. (169. 1.)

A Maratta iskola műveire hoz megjegyzéseket Peter Dreyer cikke. 25 képpel. (184. 1.)

Carlo Francesco Dotti (1670—1759) bolognai építész műveiről ír Werner Oechslin. 17 képpel. (208. 1.)

S. Paolo fuori le mura templom Rómában, III. Miklós pápa és Pietro Cavallini a tárgya Julian Gardner cikkének. 7 képpel. (240. 1.)

Edgar Wind művét Giorgione Tempestájáról méltatja Jan Bialostocki. (250. 1.)

Margrit Lisner: Holzkrucifixe in Florenz und in der Toscana. München 1970. Balogh Jolán méltatása. (300. 1.)



Heinrich Gerhard Franz: Niederländische Landschaftsmalerei im Zeitalter des Manierismus. Terjedelmes méltatás Hans Mielke-től. (303. 1.)

Viktor Lazarev: Storia della pittura bizantina. Méltatás Hans Beltingtől. (330. 1.)

Az 5. füzet tartalmazza az év bibliográfiáját H. Lietz-mantól.

#### *Oud Holland*

Jan van Eyck: Van der Paele Madonnájának ikonografikai kérdéséről ír Lawrence Naftulin. 3 képpel. (1. 1.)

Jan Steen: Indulás egy korcsmától c. képével foglalkozik Axel von Criegern. 27 képpel. (9. 1.)

Rembrandt képéről az Ermitázsban S. Nijstad kimutatja, hogy az nem Haman kegyvesztettségét ábrázolja, hanem Józsefet testvéreivel. 4 képpel. (32. 1.)

Jhr. C. C. Van Valkenburg új genealógiát közöl az ismert Valckenborch flandriai festőcsaládról. (43. 1.)

Hieronymus Bosch: Bolondok hajója c. képe és annak hold szimbolizmusa A. Boczkowska tanulmányának tárgya. 23 képpel. (47. 1.)

Hivatkozások között: E. Vayer: Chefs d'Oeuvre du Dessin de la Collection du Musée des Beaux-Arts de Budapest 1957. (57. 1.)

Jan Sanders van Hemessen portréiról értekezik Burr Wallen. 12 képpel. (70. 1.) Megemlíti az Esztergomi Keresztény Múzeum Keresztet vívő Krisztusát. (86. 1.)

Pieter Saendredam térformái. Walter A. Liedtke tanulmánya. 12 képpel (116. 1.) Megemlíti budapesti Templombelsőjét — No. 9 — illusztrálva (135. 1. és 139. 1.)

Jan Swart egy ismeretlen képét mutatja be D. Bax. 15 képpel. (181. 1.)

Pieter van Laer képeihez fűz megjegyzéseket Janina Michalkowa. 10 képpel. (188. 1.)

Jan de Bisschop (1628—1671) festő, rajzoló és rézmetszővel foglalkozik monografiaszerűen J. G. van Gelder. Az illusztrációk közt: Női portré. Rajz C. Netscher után a budapesti Szépművészeti Múzeum tulajdonában. 84 képpel. (201. 1.)

#### *Gazette des Beaux-Arts*

Hieronymus Bosch műveinek zenei szimbolizmusa. A. P. de Mirimonde cikke. 53 képpel. (19. 1.)

François Lemoyne 18 műve a párizsi Hotel Peyrenc de Moras (ma Rodin múzeum) kastély dekorációjaként. 14 képpel. (65. 1.)

Dürer művekkel a Bibliothèque National-ban foglalkozik Walter S. Strauss. 4 képpel. (93. 1.)

Tizian „Europa elrablása” c. bostoni képéről ír M. I. Shapiro. 7 képpel. (109. 1.)

Carle van Loo és G. F. Doyen festményei és vázlatai a Saint Louis des Invalides templom Sz. Gergely kápolnájában a tárgya Marc Sandoz tanulmányának. 24 képpel. (129. 1.)

Jacopo Bassanonak tulajdonított képről Renate Burgess megállapítja, hogy fiának, Leandronak műve. 3 képpel. (177. 1.)

Rembrandtnak tévesen tulajdonított művekről ír Horst Gerson. 2 képpel. (193. 1.)

A XVIII. századi revolúció építészeti stílusáról, francia építészek római tanulmányútjairól és főleg a piramisnak mint díszítő elemnek felhasználásáról ír Werner Oechslin. 48 képpel. (201. 1.)

Jean Clouet-nak Chantillyben levő portré rajzait mutatja be Raoul de Broglie. 366 képpel. (261. 1.)

Mariette és a Tiepolók rézkarcai címmel Lina Christina Frerichs cikke. Az illusztrációk közt a budapesti com-postelai Sz. Jakab kép, valamint G. D. Tiepolo rézkar-cára. 26 képpel. (233. 1.)

Aix-en-Provence festőinek és rézmetszőinek (300 művész) 1530—1790 közötti munkásságát állította össze Jean Boyer 182 oldalas tanulmányban 146 képpel. (5. 1.)

Etienne Thiaulon, elfelejtett XVIII. századi francia festőről ír oeuvre katalógussal Marguerite Rudelle. 15 képpel. (189. 1.)

Stereofotogrammetrikus felvétel az amiensi katedrális déli kapujáról. 4 képpel. (313. 1.)

Vicente Macip és Sebastiano del Piombo közti érintkezési pontok. José López-Rey-től. 9 képpel. (343. 1.)

#### *Supplément à la Gazette des Beaux-Arts: La Cronique des Arts*

Chantilly Musée Condé-ja új katalógust jelentetett meg az összes képek reprodukciójával (I. 3. 1.)

Jouy-le-Potier községi tanácsa felszólította mindazokat, akiknek plakátja a műemlékké nyilvánított templom kapuzatához kevesebb mint 100 méternyire van, azoknak eltávolítására. (3. 1.)

„Italienisch geschulter Meister” nevű újabban felfedezett, a Duna iskolához tartozó mester képét szerezte meg Regensburg múzeuma. (5. 1.)

A montreáli múzeumnak az utolsó évben 131,000 kanadai dollár deficitje volt. (5. 1.)

A salzburgi Mirabell kastélyt restaurálják, itt helyezik el a Dr. Kurt Rossacher féle barokk képgyűjteményt. (5. 1.)

A Yale University Art Gallery koraolasz mestereinek katalógusát — 313 p. 186 ill. — jelentette meg Ch. Seymour Jr. szerkesztésében. (6. 1.)

A Kress alapítvány ebben az évben félmillió dollárt oszt szét művészettörténeti célokra. (6. 1.)

Az angol múzeumokban bevezetik a beléptidíjat. A British Múzeum 155,000 fontért adott el öntvényeket és képes levelezőlapokat. (6. 1.)

A londoni Courtauld Institute bővül. A Portman quare 21-ben helyezik el a Witt Library-t (950,000 kép és rajz reprodukció) és a 200,000 építészeti rajzból álló Conway Library-t. (6. 1.)

A római Galleria Doria katalógusa megjelent Giorgio Torselli szerkesztésében. A képtár összes képei benne reprodukálva vannak. (7. 1.)

A stockholmi Tessin régi-rajz gyűjtemény 100 darab-ját kiállították a Louvre-ban. További állomásai Brüsszel és Amsterdam. (11. 1.)

Rouen városi könyvtára gyűjteményének 94 darab-ját, régi rajzokat állította ki, amelyekből eddig csak 4 volt publikálva. Ebből 54 tartozik a francia iskolába. 1 képpel. (14. 1.)

Veste Coburg grafikai gyűjteménye 5000 darabjából 100 művész 139 rajzát állította ki, amelyek a XV—XIX. századból valók. (14. 1.)

A stuttgarti Staatsgalerie G. B. Tiepolo és két fiának 210 rajzát állította ki. További állomások Észak-Amerika és London. (15. 1.)

A belga régi művek múzeumi kiállítást rendeztek, amely fotografiák segítségével a szemek és kezek fontos-ságát mutatták be a portrék komponálásánál. (15. 1.)

Londoni és párizsi Mansart építészeti kiállítás elő-készítése. 2 rajzzal. (17. 1.)

Stubbs XVIII. századi angol lófestő műveiből rendezett kiállítást a londoni Agnew cég. (17. 1.)

J. Q. van Regteren-Altena professzor által összeho-zott 140 régi rajzból álló kiállítás Amsterdamban. 1 kép-pel. (18. 1.)

Triesztben kora keresztény bazilikát mozaikkal ástak ki a IV—V. századból. (20. 1.)

E. Creceanu erdélyi, románkorinak vélt templomok-ról megállapítja, hogy későbbiek. (20. 1.)

Madeleine Adrienne Van de Winckel (Bruxelles) számos romániai kőfaragó jelet állapított meg. 1 képpel. (21. 1.)

Rodrigo de Osona és nem atyja festette J. Camon Aznar szerint az 1458 utáni képeket. (22. 1.)

B. Dubbe szerint a „zwollee mester” neve Johan van den Mynnesten. 1 képpel. (22. 1.)

A cseh nyelvű Umeni folyóiratban Dr. Garas Klára ismerteti a prágai királyi kastély képei egy részének sorsát. (23. 1.)

Nicolas Colombel, Poussin utánzójáról ír Sir Anthony Blunt a Revue de l'Art-ban. (24. 1.)



Jean François de Troy, XVIII. századi francia festőnek szentelt egy tanulmányt Andrea Busiri Vici. (24. 1.)

A világ múzeumainak új szerzeményei kb. 800 képpel. (II. 1. 1.)

Az angol vidéki múzeumok csoportja, amelyeket a Victoria & Albert museum adminisztrál, 1965 óta évi 108 000 fontot kap, ami a fele az illetékes bizottság ajánlásának. (III. 7. 1.)

Felsorolása azon műveknek, amelyekkel a Mauritshuis 1945–1970 közt gyarapodott. (8. 1.)

John Pope-Hennessy, a Victoria & Albert Museum igazgatója megkapta a lovagi rangot. (Sir) (9. 1.)

Germain Bazin, a Louvre főkonzervátora nyugdíjaztatását kérte. (9. 1.)

Prof. Charles de Tolnayt a budapesti egyetem tiszteletbeli doktorrá választotta. (10. 1.)

A kölni Wallraf-Richartz múzeum Anton de Peters (1725–1795) rajzait állította ki. Wallraf annak idején a művész 600 rajzát vásárolta meg. (14. 1.)

A bécsi Felső Belvedere-ben kiállították, főleg a klagenfurtti múzeum anyagából, Karintia középkori művészetének tárgyait. (15. 1.)

1974-re Maulbertsch kiállítást készítenek elő, amely Bécsben lesz bemutatva. (15. 1.)

A bécsi alsóausztriai orsz. múzeum saját anyagából középkori és reneszánsz kiállítást rendezett. (15. 1.)

Az oxfordi múzeum egyik londoni galériában állította ki legszebb régi olasz rajzait. (17. 1.)

Regisztrálja a Magyar Nemzeti Galéria kiállítását a budai palotában. (17. 1.)

A firenzei Palazzo Pittiben Caravaggio és a caravaggisták címmel rendeztek kiállítást 77 festményből. Eveline Borea katalógusával. Sansoni ed. (18. 1.)

A firenzei Uffizi Alessandro Allori (1535–1607) 260 rajzából 82 darabot kiállított. (18. 1.)

A Liechtenstein gyűjtemény Ginevra de Benci portréjának, Leonardo művének, amely a washingtoni National Gallerybe került, Zürichben készült radiológiai vizsgálata és a mesternek a Louvre-ban levő műveinek hasonló vizsgálata. (24. 1.)

Regisztrálja Dr. Garas Klára cikkét, amely Pietro Bembo 500. évfordulója alkalmából jelent meg az 1970-es Actában. (24. 1.)

A New York-i Frick Collection katalógusainak sorában megjelent a III. kötet, olasz szobrászat és a IV. kötet, német, holland, francia és angol szobrászat. (IV. 6. 1.)

Az Ermitázsban és a Puskin múzeumban 1969–1970. években több grafikai kiállítást rendeztek saját anyagukból. XV. és XVI. századi német metszetek, régi nyugati rajzok, Canaletto stb. Illusztrált katalógusokkal. (9. 1.)

A gróf Contini-Bonacossi által Firenzének hagyományozott képgyűjtemény Cimabue és Giotto körébeli képeket, Sassetta, Paolo Veneziano, Bellini, Bramantino, Tintoretto, Veronese műveket és spanyolokat foglal magába. (10. 1.)

Busiri Vici, olasz gyűjtőt és építésszt a madridi San Fernando akadémiájának tagjává választotta. (10. 1.)

New York-i gyűjtemények rajzkiállítását rendezték meg a Metropolitan Museumban: A XVIII. század Olaszországban. 300 rajz 54 művésztől, 2/3 része a Pierpont Morgan Libraryből és a Metropolitan Museumból való, a többi 26 gyűjtőé volt. A katalógusban mind a 300 rajz reprodukálva van. (14. 1.)

Budapesten levő, fantasztikus architektúrákat ábrázoló rajzok, amelyeket Angelo da Cortina velencei építésznek tulajdonítottak, G. Scaglia szerint északolasz eredetűek. (21. 1.)

A carrarai Akadémia 200 éves jubileumát egy kötettel ünnepelte, amely a márvány különböző felhasználásait fogta egybe. A 30 szerző közt szerepel Charles de Tolnay is. (31. 1.)

A budai királyi palota rekonstrukciójának rövid ismertetése. (V–VI. 8. 1.)

Bemutatja Tel Aviv új múzeumát, amely a jövőt és az oktatást hangsúlyozza. A régi dolgok egy 8 osztályos múzeumban vannak. (9. 1.)

A Palazzo Labiát Velencében megvette az olasz rádió és TV és restaurálva saját céljaira átalakíttatta. (10. 1.)

A firenzei Casa Buonarroti igazgatója Charles de Tolnay újrendezte. 2 képpel. (10. 1.)

Dr. Degenhart 1970 végén nyugállományba vonult, hogy az olasz rajzok corpusán dolgozhasson. Utóda a müncheni Graphische Sammlung vezetésében Dr. Pée lett, aki addig az ulmi múzeumot vezette. (11. 1.)

A Harvard Egyetem Fogg Art múzeuma „Velencei Művészet” kiállítást rendezett saját anyagából, hogy segítségére legyen a velencei restaurálásnak. (18. 1.)

A Toledo Museum of Art kiállítást rendezett XVIII. sz.-i olasz művészetből. Több mint 100 festményt európai és amerikai múzeumok és magángyűjtők adtak kölcsön. 250 oldalas gazdagon illusztrált katalógus jelent meg. (19. 1.)

A baseli múzeum Niklas Manuel Deutsch festményeiből szép számmal bír, és rajzainak is 2/3-át őrizi. A festő műveiből kiállítást rendezett. (20. 1.)

A leningrádi Ermitázs 1970 novemberében kiállította „A budapesti Szépművészeti Múzeum legjobb rajzai”-t. A kiállított 120 rajz Leonardo, Raffael, Rembrandt, Dürer, Watteau, Boucher, Tiepolo, Manet, Van Gogh stb. munkái voltak. (21. 1.)

A Szovjetunióban mozgalom indult meg a régi ikonok túl bátor restaurálása ellen. (21. 1.)

Villard de Honnecourt-ról Prof. Hahnloser tollából megjelent mű ismertetése. (25. 1.)

A Quattrocento sienai szobrászata Carlo del Bravo-tól ismertetése. 136 p. 400 fig. (26. 1.)

Lambert Lombard, XVI. sz.-i flamand festőről Jean Yermou tollából megjelent mű ismertetése. (27. 1.)

J. Pope-Hennessy művének: Italian High Renaissance and Baroque Sculpture, London, Phaidon 1971. 468 p. 178 fig. 168 pl. ismertetése. (28. 1.)

Kisfaludy Károllyal mint festővel foglalkozik Vayer-Zibolen Ágnes a Magyar Nemzeti Galéria Buletinjében. (32. 1.)

Telepy Károlyról ír A. Márfy a Magyar Nemzeti Galéria évkönyvében. (33. 1.)

Németh Lajos: Csontváryról írt francia nyelvű albumának ismertetése. (33. 1.)

A Louvre összes festmény-termeit megnyitották. Chatelein igazgató szerint „egy múzeumnak állandóan meg kell újulnia, 100 év múlva utódaink újrakezdik”. (VII., VIII., IX. 2. 1.)

Pierre Puget, XVII. századi marseilles-i szobrász munkái szülővárosa múzeumban 3 termet és egy előteret töltenek meg. (4. 1.)

A Pradoban új termeket nyitottak meg az olasz primitívek részére. 1 képpel. (6. 1.)

Boston múzeuma új termet nyitott meg a középkori szobrászat részére. 1 képpel. (7. 1.)

A Kress alapítvány több intézményt részesített támogatásban, köztük a legtöbbet, 148 000 dollárt a washingtoni National Gallery kapta fényképgyűjteményének fejlesztésére. (8. 1.)

Az angol kormány elhatározta, hogy a belépés a múzeumokba ezentúl nem lesz ingyenes. Felnőttek 10 pennyt fizetnek belépésenként, nyáron turisztika idején 20 pennyt naponta, gyermekek 5 pennyt naponta. Ingyenes lesz a belépés könyvtári dolgozóknak, iskolás csoportoknak és szervezett látogatások esetén. (10. 1.)

A velencei Palazzo Contariniról Michelangelo Muraro tollából jelent meg 283 p. 120 ill. mű. (10. 1.)

Sauver Venice címmel jelent meg 366 lap terjedelmű könyv Rollet Adrienne és N. Conil Lacoste tollából. (10. 1.)

Hermann és Maria Schwartz letétként a düsseldorfi múzeumnak juttattak középkori szobrokat, köztük egy álló Madonna szobrot, amely a Krakó mellett Tarnow kastélyból származik és előbb Veit Stoss művének tartották, ma már a művész tanítványának Lőcsei Pál mesternek tulajdonítják. (11. 1.)

Étienne Martellange, egy elfelejtett XVI. századi festő címmel Jean Boyer tartott előadást az École du Louvre-ban. (14. 1.)

A Louvre rajz-osztálya kiállítást rendezett „Van Eycktól Sprangerig, régi németalföldi rajzok” címmel. A 94 rajz a Louvre tulajdona. (14. 1.)



Ezt egy François Boucher kiállítás követte a művész halálának 200. évfordulója alkalmából, 114 rajz és metszetből. A metszetek Edmond de Rothschild hagyatékából valók. (14. 1.)

Drégely László festő műveit állították ki a párizsi Magyar Intézetben. (15. 1.)

Regisztrálja Szenes Árpád kiállítását Rennes múzeumban. (17. 1.)

„Az egész világ naiv festészete” címmel rendeztek kiállítást a Hamburg melletti Museum Rade-ben. (19. 1.)

A királyi gyűjtemény 64 németalföldi képét állították ki a Queen's Gallery-ben. (23. 1.)

Hans Baldung Grien budapesti Mater dolorosa képével összefüggésben Urbach Zsuzsa cikkét a múzeumi bulletinben említi fel, mely szerint a művész kartonokat is rajzolt üvegfestések részére. (28. 1.)

Zurbaran portréiről írt cikket J. Lopez-Rey. (29. 1.)

Rembrandtról megjelent P. Levealdano mű szerint tőle 451 képét ismerünk, melyből 346-ot biztosan eredetinek tartanak és 105-öt kétesnek vagy együttlétkedésben készültnek. 203 mű valamikor Rembrandt attribúciót szerepelt. (29. 1.)

Grupello és az európai barokk-szobrászat egy kiállítás tárgya Düsseldorfban, melynek kitűnő katalógusát Christian Theuerkauff írta. (30. 1.)

Johann Baptist Babel (1716–1799) svájci barokk szobrászról írt monográfiát Peter Felder. 280 p. 190 ill. (30. 1.)

Johann Baptist Enderle (1725–1798) sváb rokokó festőről Karl Ludwig Dasser írt könyvet. 183 p. 186 ill. (31. 1.)

Ferenczy István Pásztorleányka szobrának összefüggéseit tárgyalja E. P. Balás a Magyar Nemzeti Galéria évkönyvében. (32. 1.)

Vajda Lajos műveiből rendezett kiállítást 1966-ban a Magyar Nemzeti Galéria, melynek 1920. évi évkönyvében Passuth Krisztina írt monográfiát a művészről. (34. 1.)

A Magyar naiv festőket Szabó Júlia mutatja be a Magyar Nemzeti Galéria 1970-es évkönyvében. (34. 1.)

Pittoni egy allegorikus sirt ábrázoló festményénél a David–Weill aukción a Louvre gyakorolta elővételi jogát. A kép egy hasonló tárgyú sorozat darabja, amelyet a legjobb XVIII. századi velencei festők készítettek. (X. 1. 1.)

A francia rajzok száma a berlini Kunstbibliothekban több mint 5000. (4. 1.)

A bostoni múzeum Raffaelinek tulajdonított Fiala leány képmása c. képét visszaadták Olaszországnak. (5. 1.)

Fényképgyűjteményt állított össze 1968 óta az Exchange National Bank, Chicago. (5. 1.)

A Doria Pamphili villa parkját a katakombákkal és szobrokkal megvásárolta Róma városa. (7. 1.)

Az összes múzeumok száma jelenleg 16 000. (8. 1.)

Vigilius Eriksen (1757–1772) dán festő egy ideig Oroszországban dolgozott, 3 műve a koppenhágai David gyűjteményben látható. (9. 1.)

Regisztrálja 60 festménynek Párizs múzeumaiból kiállítását Budapesten és Romániában. (14. 1.)

A budapesti Szépművészeti Múzeum tulajdonában levő kép kapcsán Urbach Zsuzsa a múzeum bulletinjében foglalkozik a Hét fájdalom asszonyának ikonográfiájával. (34. 1.)

Báthory Zsigmond moldvai hadjáratával és ikonográfiájával foglalkozik Dr. Gisela Cenner Wilhelmb. (34. 1.)

A clevelandi múzeum egyik konzervátora szerint 50 művészettörténész hallgató utazása az Egyesült Államokon keresztül kerül annyiba, mint egy műtárgy szerepeltetése egy nem is távoli város kiállításán. Tehát célzerűbb és biztonságosabb lenne a műtárgyak helyett a nézőket utaztatni. (XI. 1. 1.)

A Metropolitan Museum olasz képeinek katalógusa F. Zeri szerkesztésében megjelent. (5. 1.)

A washingtoni National Gallery 400 000 műtárgy fényképét kapta meg, továbbá 2300 katalógust, mind ezek a Parke-Bernet cégtől származnak. (6. 1.)

1968 óta 3000 műtárgyat loptak el Olaszországban. (8. 1.)

Kapossy Vera foglalkozik J. P. Norblin egy olajképpel, mely a Szépművészeti Múzeumban van. (8. 1.)

Harold J. Plenderleith, aki az Unesconak sok nemzetközi restaurálási akcióját irányította, nyugalomba vonult. (9. 1.)

Az École du Louvre hallgatói által 1969/70-ben végzett munkák jegyzéke. (11. 1.)

A Kunsthalle, Bremen 454 képből, szoborból és metszetből rendezett kiállítást A XVIII. század első felének művészetéből, jó katalógussal. (14. 1.)

Caravaggio és követői 80 művéből nyílt kiállítás a clevelandi múzeumban. (17. 1.)

118 olasz kisbronz kiállítása Budapest után a milánói Palazzo Reale-ben. (19. 1.)

Paolo Veronese 124 rajzának kiállítása Veronában. (19. 1.)

Marcantonio Raimondi metszetei néhány motívumának vándorlása Edith Pogány Balástól a Szépművészeti Múzeum Bulletinjében. (24. 1.)

3 mű a barokk művészetéről: Max H. von Freeden u. Joseph H. Biller: Fränkischer Barock.—Jos. H. Biller u. Gerhard Woeckel: Bayrischer Barock.—Klaus Brantl: Jubelndes Rokoko. (28. 1.)

Az Ile-de-France terület 125 kastélya H. Soulangé-Bodin és Evelyne Robert-től. (XII. 3. 1.)

50 történelmi kastély Belgiumban Marie-Caroline d'Urseltől. (5. 1.)

Amikor 1963-ban a Giocondát kölcsönadták a washingtoni National Gallerynek, egy hónap alatt 1 millió látogatója volt. A fényképkeresletük folytán az eladást átszervezték és most 163 000-ről 337 000-re emelkedett 1968-ban. (6. 1.)

Az Indianapolis Museum of Art a Crocker gyűjtemény 100 legszebb rajzát állította ki. Az egész gyűjtemény 2500 darabból áll, és négy évszázad munkáit öleli fel. (8. 1.)

Kremsben a dominikánusok apátsági templomának és kolostorának restaurálása alkalmából a város és környéke 1000 év alatti művészetét mutatták be kiállításon. (13. 1.)

Regisztrál egy sor budapesti kiállítást, így Beck Ö. Fülöp, Bokros Birman Dezső, Schönberger Armand, Varga Mátyás, Nollip István és a Ferenczy család kiállításait. (17. 1.)

A Villa Maninban Passarianoban nagy Tiepolo kiállítást rendeztek. (18. 1.)

A velencei Cini alapítvány 20 éves fennállása alkalmából kiállította az általa őrzött műtárgyakat, így többek közt 6300 rajzának egy részét. (18. 1.)

Stefano da Verona adatokra talált G. Frust levéltári kutatás folyamán. 1375-ben született, előbb a Stefano di Francia nevet viselte, majd 1414–1425 közt telepedik le Veronában és azontúl viseli ismert nevét. Altichiero unokaöccse volt. (22. 1.)

Az illusztrált Bartsch első kötete (az olasz chiaroscuro fametszetek) megjelent a Pennsylvania State University Pressnél 1971-ben. 200 p. (23. 1.)

Oldrich J. Blazicek: A barokk művészet Csehországban c. művét méltatja François Souchal. (25. 1.)

Venezuela festészetéről jelent meg két kis kötetből álló mű Alfredo Boulton tollából. (31. 1.)

#### *La Revue du Louvre*

XIII–XIV. századi Nantua-beli faragott kódismény stílus elterjedése Burgundiában. Pierre Quarré tanulmánya. 25 képpel. (1. 1.)

Giuseppe Maria Crespi művéről, a Louvre Barátainak ajándékáról ír Pierre Rosenberg. 8 képpel. (13. 1.)

Francia nemzeti múzeumok új szerzeményei. (27. 1.)

Jugoszlávia művészete. Boris Lossky cikke. 1 színes és 10 fekete képpel. (30. 1.)

Frits Lugt tiszteletére emlékkiállítás a Louvre grafikai intézetében. R. Bacou-tól. 6 képpel. Bibliográfiával. (39. 1.)

Philippe de Champagne-től XIV. Lajos képmása, a Louvre Barátainak ajándéka. Bernard Dorival-tól. 21 képpel. (67. 1.)



A nemzeti múzeumok új szerzeményei. (119. 1.)  
 Új festmény-termek a Louvre „Flora” szárnyában.  
 Michel Laclotte-tól. 4 képpel. (137. 1.)  
 Az Hôtel Lambert „Cabinet de l'Amour” nevű helyisége  
 XVII. századi képei. Pierre Rosenbergtől. 13 képpel.  
 (157. 1.)  
 Boucher kiállítás a Louvre rajzaiból. 9 képpel. (195. 1.)  
 François Boucher Louvre-beli képeiről. Sylvie Béguin-  
 tól. (201. 1.)  
 Boucher festményei a Louvre-ban. Georges Brunel-  
 tól. 12 képpel. (205. 1.)  
 Wright of Derby képeiről ír, Louvre-beli festményé-  
 vel összefüggésben Benedict Nicolson. 3 képpel. (247. 1.)  
 A darmstadti múzeum rajzainak kiállításáról a  
 Louvre-ban referál Roseline Bacou. 7 képpel. (301. 1.)  
 Velence a XVIII. században c. kiállításról az Oran-  
 gerieban ír Michel Laclotte. 5 képpel. (307. 1.)  
 Charles Mellin XVII. századi francia festő műveiként  
 megállapított újabb műveket mutat be Doris Wild.  
 A Szépművészeti Múzeum rajza is illusztrációként szere-  
 pel. 9 képpel. (347. 1.)  
 Jean François de Troy műve Lille múzeumában.  
 Jacques Vilain-tól. 3 képpel. (353. 1.)  
 Újabb cikk az Hôtel Lambert „Cabinet de l'Amour”  
 nevű terméről. Antoine Schnapper-től. 4 képpel. (375. 1.)  
 A rennes-i múzeum rajzairól ír François Bergot. 4  
 képpel. (379. 1.)

### Paragone

Alessandro Algardi faldiszító stukkói a római Villa  
 Pamphiliben. Olga Raggio cikke. 38 képpel. (3. 1.)  
 Cosimo Fanzago XVII. századi nápolyi szobrásszal  
 foglalkozik Antonia Nava Cellini. 12 képpel. (38. 1.)  
 Megtalált ezüst feszület és összefüggései Giambolog-  
 nával és Pietro Taccaval. 18 képpel. (66. 1.)  
 Románkori Madonnával foglalkozik Ilaria Toesca.  
 1 színes és 6 fekete képpel. (III. 3. 1.)  
 Raffael biblia-ábrázolásaival, különösen a loggiákkal  
 foglalkozik Nicole Dacos. 20 képpel. (11. 1.)  
 Bartolomeo Biscainoról ír Camillo Manzitti. 18 kép-  
 pel. (36. 1.)  
 Antonio da Viterbo a tárgya Carlo Volpe kutatásai-  
 nak. 1 színes és 8 fekete képpel. (44. 1.)  
 Benedetto és Bonifacio Bemboról ír Maria Luisa  
 Ferrari. 14 képpel. (54. 1.)  
 Sant'Angelo di Lauro XI. századi festőről értekezik  
 Carlo Bertelli és Anna Grelle-Jusco. 20 képpel. (V. 3. 1.)  
 Bernardino di Mariotto XV–XVI. századi festőről  
 ír Antonio Paolucci. 16 képpel. (33. 1.)  
 Nicolo Musso XVII. századi festő a tárgya Giovanni  
 Romano tanulmányának. 14 képpel. (44. 1.)  
 Giuliano di Simone Lucchese Madonnájáról a XIV.  
 századból értekezik Silvia Melone Trkulja. 5 képpel.  
 (61. 1.)  
 Pietro Cavaró XVI. századi festőről ír Sabino Iusco.  
 8 képpel. (64. 1.)  
 Giacomo Ceruti egy művével foglalkozik Chiara  
 Tellini Perina. 1 képpel. (75. 1.)  
 Vezércikk a restaurálásokról. (VII. 3. 1.)  
 A toszkánai műemlékek restaurálásáról. Benedict  
 Nicolsonnak a Burlington Magazinban — melynek főszer-  
 kesztője — 1970 decemberében megjelent cikke olasz for-  
 dításban. (19. 1.)  
 Az építészeti restaurálás elvi kérdéseivel foglalkozik  
 Angiola Maria Romanini. 12 képpel. (23. 1.)  
 A restaurálás kérdéseiben Max Dvorák (30. 1.) és  
 Pietro Franceschini (63. 1.) régebbi cikkeinek közlése.  
 A restaurálás társadalmi összefüggéseiről ír D. Stephen  
 Pepper. (77. 1.)  
 A 20–56. táblákhoz fűzött magyarázatok. (85. 1.)  
 Giovan Francesco da Rimini, XV. századi festő a  
 tárgya Serena Padovani tanulmányának. 19 képpel.  
 (IX. 3. 1.)  
 Luciano Borzone XVII. századi festőről ír Camillo  
 Manzitti. Szerinte a 22. ábrán látható képének egyik

mozdulata Assereto budapesti képén jelenik meg újra.  
 (35. 1.) 2 színes és 13 fekete képpel. (31. 1.)  
 A Galli Bibiena család színházi dekorációival foglal-  
 kozik Deanna Lenzi. 23 képpel. (42. 1.)  
 Ribera „Adonis halála” c. képeről ír Jeanne Chenault.  
 7 képpel. (77. 1.)  
 Pietro Tempesta késői stílusáról ír Marcel Roetlisber-  
 ger. 7 képpel. (77. 1.)  
 Raffael bibliai ábrázolásairól szóló, Nicole Dacos  
 tollából (a 253. sz. 11. lap) megjelent cikkel foglalkozik  
 Giovanni Beccati. Viszonválasszal. (81. 1.)  
 Fiamenghino egy festmény sorozatáról ír Filippo  
 Maria Ferro. 23 képpel. (XI. 3. 1.)  
 Giuseppe Marchesi bolognai XVIII. századi festővel  
 foglalkozik Renato Roli. 11 képpel. (15. 1.)  
 Újabb tanulmányok Giottoról és Assisiról. Boskovits  
 Miklóstól. 20 képpel. (34. 1.)  
 Dürer tanulmányt közöl Werner Oechslin. 7 képpel.  
 (56. 1.)  
 Walter Vitzthumra emlékezik és összeállította bibliog-  
 rafiáját Detlef Heikamp. (93. 1.)

### Critica d'Arte

Padovai művek meghatározása 2. Carlo L. Ragghi-  
 anti-tól 22 képpel. (I. 60. 1.)  
 Képek Cecco Bravotól. Anna Rosa Masetti cikke.  
 12 képpel. (61. 1.)  
 Giorgio Vasari „Libro de' Disegni”-je. Licia Collobi  
 Ragghiantitól. 27 képpel. (III. 13. 1.)  
 Padovai művek meghatározása. 3. Carlo L. Ragghi-  
 antitól. 26 képpel. (41. 1.)  
 Lorenzo di Credi problémák. Gigetta Dalli Regoli  
 cikke. 12 képpel. (67. 1.)  
 A VIII. századból való pisai S. Jacopo di Zambra  
 templomról írt tanulmányt Carlo R. Ragghianti. 24 kép-  
 pel. (V. 11. 1.)  
 Giorgio Vasari „Libro de' Disegni”-je és a „Vite”-hez  
 készült képmásokkal foglalkozik Licia Ragghianti tanul-  
 mánya. 47 képpel. (37. 1.)  
 Négy ismeretlen velencei Settecento rajzról ír Ugo  
 Ruggeri 4 képpel. (67. 1.)  
 Pier Carlo Santini vezetésével több szerző foglalkozik  
 Lucca városrendezési és más problémáival. Sok képpel.  
 (VII. 3. 1.)

### Apollo

Bartolomeo Montagna freskóval foglalkozik Cecil H  
 Clough. 13 képpel. (99. 1.)  
 A párizsi Petit Palaisban bemutatott XVII. századi  
 németalföldi képeket ismerteti Gregory Martin. 19 kép-  
 pel. (113. 1.)  
 Zurbarant mint portréfestőt mutatja be José Lopez-  
 Rey. 10 képpel. (120. 1.)  
 Sir Joshua Reynolds újra felfedezett művét ismerteti  
 Nancy Ward Neilson. 2 képpel. (128. 1.)  
 Rubens és Snijders kooperáció a tárgya Michael Jaffé  
 tanulmányának. 1 színes és 16 fekete képpel. (184. 1.)  
 Domenico Tiepolo kép felfedezése. Eric Young-tól.  
 1 színes képpel. (216. 1.)  
 Spanyol művészetéről ír Philip R. Adams. 13. képpel.  
 (268. 1.)  
 Gainsborough képek sorát mutatja be John Hayes.  
 1 színes és 15 fekete képpel. (292. 1.)  
 A Frick gyűjteményről szól a főszerkesztői cikk. 10  
 képpel. (352. 1.)  
 A Frick gyűjtemény bronzairól ír John Pope-Hennessy  
 16 képpel. (366. 1.)  
 Gentile de Fabriano és Hans Memling, mint tradíció  
 és újítás mesterei. Bernice Davidson cikke. 1 színes és  
 12 fekete képpel. (378. 1.)  
 Houdon és Clodion szobrairól ír Terence Hodgkinson.  
 12 képpel. (394. 1.)  
 Fragonard művekről, összefüggésben a Frick gyűjté-  
 ménnel, ír Edgar Munhall. 15 képpel. (400. 1.)



Holbeintől Turnerig, képek a Frick gyűjteményből. Graham Reynolds cikke. 14 képpel. (408. l.)

Rogier van der Weyden új National Gallery-beli képéről ír Gregory Martin. 1 színes és egy fekete képpel. (458. l.)

Gabriel Gruppello mint udvari barokk szobrász munkáit ismerteti Christian Theuerkauff. 18 képpel. (460. l.)

A főszerkesztői cikk címe: Dürer és korunk. 2 színes és 25 fekete képpel. (II. 2. l.)

Dürer utazásairól ír Christopher White. 16 képpel. (14. l.)

Dürer rajzokkal foglalkozik Mahouri Sharp Young. 12 képpel. (40. l.)

Loy Hering és a DH monogramista, XVI. századi német szobrászokról ír Peter Cannon-Brookes. 6 képpel. (46. l.)

Szétszóródott régi képgyűjteményről, az Imslenraedt Collectionról ír Henry Ley. 1 színes és 11 fekete képpel. (50. l.)

A strasbourgi püspökök palotájával foglalkozik J. D. Ludmann 12 képpel. (96. l.)

A strasbourgi Rohan palotát mutatja be J. D. Ludmann. 1 színes és 19 fekete képpel. (104. l.)

A XVIII. századi elszázi festészetet és szobrászatot ismerteti Victor Beyer. 7 képpel. (126. l.)

A Metropolitan Museum firenzei festészet kiállítását ismerteti Everett Fahy. 8 képpel. (150. l.)

Allan Ramsay, XVIII. századi angol festő néhány portréjáról értekezik Alastair Smart. 14 képpel. (198. l.)

Rubens: Jupiter és Cupido. John Rupert Martin cikke. 1 színes és 2 fekete képpel. (277. l.)

François Boucher műveinek egy sorozatát ismerteti Regina Schoolman Slatkin. 25 képpel. (280. l.)

Georges de la Tour művét „Az uzorás”-t a Szovjetunióban Lwowban mutatja be Vitale Bloch. 1 képpel. (292. l.)

Worcester (Massachusetts) múzeumát ismerteti a főszerkesztői cikk. 2 színes és 11 fekete képpel. (428. l.)

A Worcester Art Museum XIII., XIV. és XV. századi festményeit ismerteti D. Denise Minault. 17 képpel. (445. l.)

A múzeum XVII. századi holland képeit mutatja be Richard C. Muhlberger. 3 színes és 10 fekete képpel. (456. l.)

XVII. és XVIII. századi portréfestés Amerikában. Louisa Dressertől. 2 színes és 14 fekete képpel. (472. l.)

A Worcester Art Museum XVIII. századi képeit ismerteti Daniel Catton Rich. 1 színes és 10 fekete képpel. (482. l.)

#### Connoisseur

Tizian újra megtalált két arckép festménye. 10 képpel. Franz Hardytól. (I. 21. l.)

XVIII. századi angol portrészorozat John Ingamells-től. 9 képpel. (77. l.)

XVIII. századi olasz festészet kiállításáról Chicagóban stb. Joseph Butler-től. 2 képpel. (132. l.)

5600 Raffael reprodukcióból álló gyűjtemény, amelyet még Albert herceg gyűjtött össze, ezentúl a British Múzeumban lesz látható. (141. l.)

A nürnbergi Dürer kiállítás ismertetése Matthias Mendetől. 16 képpel. (161. l.)

Dürer korabeli festészet és grafika. Peter Striedertől. 9 képpel. (172. l.)

Kincsek Romániából, kiállítás a British Múzeumban. Hugh Tait ismertetése. 10 képpel. (179. l.)

A düsseldorfi múzeum európai barokk-szobrászat kiállítását ismerteti Peter Volk. 11 képpel. (256. l.)

Pittori Viterbesi di cinque secoli. (Viterboi festők) Italo Falditól. Könyvbírálat. (291. l.)

A svájci Abegg alapítvány művészeti kutató intézetről. Michael Stettbertől. 17 képpel. (II. 1. l.)

Sassetta művekkel foglalkozik Alexandra Pietrasanta. 6 képpel. (95. l.)

Olasz reneszánsz kisbronzok Houston múzeumában. 11 képpel. (121. l.)

Kevésé ismert angol festmények kiállítása Firenzében. 7 képpel. (166. l.)

Giovanni Benedetto Castiglione néhány festménye és rajza. Louisa S. Richards-tól. 6 képpel. (204. l.)

A karlsruhei képtár Werner Zimmermann-tól. 12 képpel. (250. l.)

Gainsborough rajzai. John Hayes-től. 2 kötet. London. Ralph Edwards méltatása. 6 képpel. (302. l.)

Pietro Longhi festmény Parke Bernetnél 125 000 \$ (308. l.)

Németalföldi XV. századi Madonna Christienél 23 100 font. (309. l.)

XVIII. századi orosz festők művei nyugati gyűjteményekben. Alan Birdtől. 1 színes és 5 fekete képpel. (III. 79. l.)

Kulturális körút Magyarországon, Lengyelországban és Csehszlovákiában. Gordon Brook Shepert-től. 9 képpel, köztük Fertőd, Buda, Eger. (93. l.)

Referátum francia festészeti művek kiállításáról Budapesten. 1 képpel. (218. l.)

A National Gallery London, alapító adományozók. John Walker-től. 1 színes és 10 fekete képpel. (239. l.)

National Gallery London. Az Ailsa Mellon Bruce adományok. 1 színes és 10 fekete képpel. Perry B. Cottól. (249. l.)

#### The Burlington Magazine

Guercino tanulmányt közöl Frances Vivian. 4 képpel. (22. l.)

Fizetési okmányok Sir Godfrey Kneller és kortársai részeről. J. D. Stewart-tól. 4 képpel. (30. l.)

Három új Palladio rajz Inigo Jones gyűjteményéből. John Harris-től. 6 képpel. (34. l.)

Adalékok Lorenzo Ghiberti műveihez. Ulrich Middeldorf cikke. 11 képpel. (72. l.)

Wren és Whitehall in 1664. Kerry Downes cikke. 4 képpel. (89. l.)

Elshimer képekről ír I. G. Kennedy. 4 képpel. (92. l.)

Arthur E. Popham-re emlékezik James Byam Shaw. (97. l.)

Wilde János hátrahagyott írásaival és más hagyatékkal foglalkozik a főszerkesztői írás. (123. l.)

Raffael II. Gyula pápa képe és összefüggései. Konrad Oberhubertől. 10 képpel. (124. l.)

A Villa Lante Rómában. James F. O'Gorman-tól. 10 képpel. (133. l.)

Antonio Rizzotól Vittore Cappello síremléke Velenében. Robert Munmantól. 12 képpel. (138. l.)

Michelangelo Medici Madonnája és rokon művek. Leo Steinbergtől. 8 képpel. (145. l.)

Daniele da Volterra egy művéről ír Paul Barolsky. 4 képpel. (150. l.)

Paris Bordone architektonikus képe T. Formichevától. 3 képpel. (152. l.)

Emlékezés Wilde Jánosra Michael Hirst-től, műveinek bibliográfiájával. (155. l.)

Toszkán trecento képekről értekezik Millard Meiss. 17 képpel. (178. l.)

Leonardo da Vinci és a nyomtatott grafika. Ladislao Reti cikke. 12 képpel. (189. l.)

Arent van Bolten, XVII. századi holland ötvös három ismeretlen reliefje. Ingrid Webertől. 4 képpel. (208. l.)

„Kincsek Romániából” kiállítás a British Múzeumban. William Watson referátuma. 4 képpel. (235. l.)

François de Troy (1645–1730) egy sor képét adja közre Jean Cailleux. 11 képpel. (236. l. után)

Orcagna tanulmány Miklós Boskovitstól. 22 képpel. (239. l.)

Francesco Laurana mellszobraitól ír Ulrich Middeldorf és Hanno-Walter Kruft. 12 képpel. (264. l.)

Angelica Kaufmann „Sappho” c. képét ismerteti Peter A. Tomory 2 képpel. (275. l.)

Rubens római imperátor-sorozatával foglalkozik Michael Jaffé. 10 képpel. (300. l.)

Gerard Seghers egy sor képéről ír Benedict Nicolson. 7 képpel. (304. l.)



Németalföldi képekről a királynő képtárában ír Keith Roberts. 5 képpel. (349. 1.)  
 Simon Vouet kiállítás Maryland egyetemében. Frank R. Difedericótól. 4 képpel. (357. 1.)  
 A Besançon-ban levő Carondelet oltárról, illetve Fra Bartolommeo és Albertinelli művészetéről ír Ludovico Borgo. 13 képpel. (362. 1.)  
 Guido Reni római feljegyzőkönyve D. Stephen Peppertől. 16 képpel. (372. 1.)  
 Miro, Bosch és a képzelet festészete. Gerta Moray-tól. 5 képpel. (387. 1.)  
 A firenzei Santa Croce korai dekorálásáról ír Julian Gardner. 4 képpel. (391. 1.)  
 Algranti, Milano rendezett kiállítást „Öt század festészete” címmel. Luisa Vertovától. 10 képpel. (427. 1.)  
 Beérkezett művek között: Brueghel és kora Gerszi Teréztől, Rembrandt és kora Czobor Ágnesztől. (431. 1.)  
 Raffael portréjáról, amelyet Lorenzo de Mediciről készített, értekezik Konrad Oberhuber. 1 színes és 12 fekete képpel. (436. 1.)  
 Cristofano Allori több Sz. Ferencről készített képe. Miles L. Chappell-től. 22 képpel. (444. 1.)  
 Caravaggio: Fiú rózsákkal vázában c. képe. Richard E. Spear-tól. 3 képpel. (470. 1.)  
 Rembrandt: Haman kegyvesztettsége c. képéről. Alfred Badertől. 1 képpel. (473. 1.)  
 Claude Lorrain egy korai képe. Marco Chiarini-től. 1 képpel. (474. 1.)  
 Új Giorgione tanulmányok: Edgar Wind: Tempesta. Terisio Pignatti: Giorgione. Hosszabb méltatás Giles Robertsontól. (475. 1.)  
 Paolo da Venezia Michelangelo Murarotól. Méltatás Martin Daviestől. (479. 1.)  
 Nicolas Poussin Endamidas képe és összefüggései. Richard Verditől. 11 képpel. (513. 1.)  
 Cigoli portréját Cosimo I. de Mediciről ismerteti Karla Langedijk. 7 képpel. (575. 1.)  
 Néhány Cigoli képről a Medici kápolna részére ír Miles Chappell. 3 képpel. (580. 1.)  
 Jacques Germain Soufflot (1713–1780) építész párizsi Sainte Geneviève templomához készült rajzait mutatja be Allan Braham. 18 képpel. (582. 1.)  
 Rubens „Achilles története” sorozatáról ír Richard Cocke. 4 képpel. (609. 1.)  
 Emlékezés Roberto Longhira Vitale Bloch-tól. (609. 1.)  
 Dijonban kiállítást rendeztek, amelynek középpontjában a francia középkori sirató alakok voltak, amelyek a síremlékekhez kapcsolódtak. 9 képpel. (620. 1.)  
 A Pesaro család tagjainak képmásai Pordenone, Lotto és Tiziantól. Michael Jaffé cikke. 5 képpel. (696. 1.)  
 Paolo Veronese korai rajza. Richard Cocke-től. 16 képpel. (726. 1.)  
 Giambattista Tiepolo: Antonius és Cleopatra találkozása. Everett Fahy-tól. 10 képpel. (737. 1.)  
 Emlékezés S. J. Gudlaugsson-ra. A. B. de Vriestől. (742. 1.)  
 Sir Godfrey Kneller műveiből rendeztek kiállítást a londoni National Portrait Gallery-ben. 2 képpel. (757. 1.)  
 A párizsi Orangerie-ben rendezték meg a „Velence a XVIII. században” c. kiállítást. JG. Links referátuma. 7 képpel. (763. 1.)  
 November pótlandó.

#### *The Art Quarterly*

Caravaggisták kiállítása a Palazzo Pittiben. Richard E. Spear referátuma. 4 képpel, köztük a budapesti Renieri Kártyázókkal. (108. 1.)  
 Amerikai és Kanadai múzeumok új szerzeményei 1970 júl.—szept. Sok képpel. (123. 1.)  
 Gabriel François Doyen (1726–1806) rajzai. Marc Sandoztól. 24 képpel. (149. 1.)  
 A detroiti Van Eyck kép. Edwin Halltól. 5 képpel. (181. 1.)  
 Lodovico Cigoli (1559–1613) néhány képét ismerteti Miles L. Chappell. 10 képpel. (203. 1.)  
 Raffael Atheni Iskolája és Donatello. Victoria L. Goldberg tanulmánya. 5 képpel. (229. 1.)

Yale egyetem képtárának korai olasz műveit felölelő új katalógust (1970–312 p) bírálja Burton B. Frederickse (245. 1.)  
 Amerikai és kanadai múzeumok új szerzeményei. 1970 okt.—dec. Sok képpel. (249. 1.)  
 Orazio Gentileschi műveiről értekezik R. Ward Bissell. 24 képpel. (275. 1.)  
 Caravaggio korai műveiről ír Donald Posner. 13 képpel. (301. 1.)  
 Caravaggio és Guido Reni. Ellentétek a mozdulatokban. D. Stephen Pepper tanulmánya. 13 képpel. (325. 1.)  
 Caravaggio ellenes nézetek a XVII. századi Franciaországban. Carl Goldsteintől. (345. 1.)  
 Piero della Francesca-ról 1968/69-ben megjelent három könyv, Creighton Gilbert, Sir Philip Hendy és Sir Kenneth Clark műveinek bírálata. Giles Robertsontól.  
 A Medici kápolnáról, amely Michelangelo szobrai tartalmazza, ír Creighton E. Gilbert. 9 képpel. (391. 1.)  
 Dürer négy boszorkány c. metszetének ikonográfiai értelmezésével foglalkozik Eugene J. Dwyer. 6 képpel. (456. 1.)  
 Amerikai és kanadai múzeumok új szerzeményei 1971 ápr.—jún. Sok képpel. (495. 1.)

#### *The Art Bulletin*

Középkori zsoltárkönyvek díszítményei. Howard Helsingertől. 20 képpel. (161. 1.)  
 Masaccio mint szobrász. James H. Beckettől. 27 képpel. (177. 1.)  
 Tizian művei a velencei Frari templomban. David Rosandtól. 14 képpel. (196. 1.)  
 Cosimo Roselli oltárképe. Dario A. Covitól. 2 képpel. (236. 1.)  
 Anna Ottani Cavina: Carlo Saraceni könyvét méltatja R. Ward Bissel. (248. 1.)  
 Paola Rossi: Girolamo Campagna könyvét méltatja Juergen Schulz. (250. 1.)  
 Keith Andrews: A National Gallery of Scotland olasz rajzainak katalógusát bírálja János Scholz. (253. 1.)  
 Marcel Roetlisberger: Claude Lorrain rajzaival foglalkozó könyvét méltatja Marco Chiarini. (257. 1.)  
 A Frick gyűjtemény katalógusát bírálja Andrew Carnduff Ritchie. (265. 1.)  
 Giovanni de Paolo: Pizzicaiuolo-oltárképéről értekezik H. W. Van Os. 25 képpel. (289. 1.)  
 Leonardo híres kartonjával foglalkozik — az Eszterházy gyűjtemény példányának illusztrálásával — Jack Wasserman. 19 képpel. (312. 1.)  
 Michelangelo: Sz. Péter Keresztrefeszítéséről és a hely meghatározásáról értekezik Philip Fehl. 17 képpel. (326. 1.)  
 Vincenzo de Rossitól Herkules munkái és más művek. Hildegard Utz cikke. 23 képpel. (344. 1.)  
 Giorgio Castelfranco: Donatello könyvét bírálja Angiola Maria Romanini. (401. 1.)  
 Donato Sanminiati: Domenico Beccafumi könyvét méltatja Kurt W. Forster. (402. 1.)  
 Renato Roli: A Seicento olasz rajzai c. könyvét bírálja Ann Sutherland Harris. (404. 1.)  
 A beküldött könyvek közt: Németh Lajos: Csontváry. (431. 1.)  
 Piero della Francesca Brera-beli képén lógó strucc-tójas problémájával foglalkozik Isa Ragusa. 10 képpel. (435. 1.)  
 A korai haarlemi iskola, Geertgen tot Sint Jans és Jan Mostaert. James Snyder cikke. 17 képpel. (445. 1.)  
 A caprarola-i Sala d'Ercole és Jacopo Bertoja (1544–1574) Loren W. Partridge tanulmánya. 34 képpel. (467. 1.)  
 Rembrandt: Nő nyíllal képével foglalkozik Wolfgang Stechow. 7 képpel. (487. 1.)  
 A Metropolitan Museum „Az 1200-as év” c. kiállítását ismerteti Willibald Sauerländer. 7 képpel. (506. 1.)  
 Berkovits Ilona, valamint Csapodi Csaba és Csapodi-Gárdonyi Klára illuminált kéziratokról szóló könyveit bírálja Mirella Levi d'Ancona. (521. 1.)  
 S. J. Friedberg: Andrea del Sarto-ról és John Shear-



man ugyanezen festőről írt könyveit bírálja Iris H. Cheney (532. 1.)

Marcel Roetlisberger: Bartholomeus Breenbergh rajzairól írt könyvét méltatja J. G. Van Regteren Altena. (536. 1.)

Gerszi Teréz: Brueghel és kora c. New Yorkban megjelent könyve a beérkezett művek között. (556. 1.)

Peterdi Gábor: Nyomatott grafikai módszerek régen és újabban. New York 1971. (557. 1.)

Az 1. szám pótlandó.

## Deutsche Kunst und Denkmalpflege

### 1970 pótlás

Az egész évfolyam egy füzet alakjában jelent meg, amely hivatva van, hogy számos cikkével mintegy mérlegét képezze 25 év műemlékvédelmének. Érdekes információkat nyerünk az együttműködésről külföldi szervezetekkel, pl. az Unescoval és az Icomosszal. (6. 1.)

A nyugatnémet általános és elvi szempontok taglalása után az egyes német államok végzett munkáit ismertetik. (3–58. 1.)

Az egyes eseteket ismertető cikkek közül megemlítendő a Goethehaus restaurálása bombatalálat után. (89. 1.)

Hans Dörge terjedelmes tanulmányban foglalkozik a műemlékvédelem és a jog összefüggéseivel. (118. 1.)

A műemlékvédelemmel mint nemzetközi problémával foglalkozó cikkben megtaláljuk a legújabb megállapodások szövegét, így a hágai 1954-es, a velencei charta 1964. évi, a prágai 1967. évi, a párizsi 1968. évi és a brüsszeli 1969. évi megállapodásokat. (139. 1.)

Néhány 1970. évi gyűlés referátumát találjuk (157. 1.-től.)

A könyvméltatások közül: Eva Frodl-Kraft: Az üvegfestészet 1970. Méltatja Elisabeth v. Witzleben. (182. 1.) 1971. év

A modern architektúra és a műemlékvédelem elmélete. Zdenek Kudelka cikke. 2 képpel. (1. 1.)

A müncheni Maximilianstrasse fórumának megmaradásáért. Heinrich Kreiseltől. 5 képpel. (8. 1.)

Műemlékvédelmi törvényhozás Franciaországban. Louis Grodecki ismertetése. (13. 1.)

Történelmi városmag-részek megmentése és felélesztése Franciaországban. Diether Wildemanntól. 22 képpel. (17. 1.)

Házak festésének színeiről. Friedrich Christian Schmid-től. 2 képpel és 1 szintábrával. (35. 1.)

Ásatási módszer és datálás. Günther P. Fehring cikke. 9 képpel. (41. 1.)

Faváz-kutatás infravörös detektorokkal. Cord Meckseper-től. 4 képpel. (52. 1.)

Áttört kő-toronyviszákok restaurálásához. Walter Suppertől. (55. 1.)

Középkori üvegfestmények pusztulásának okai és jelei. Ulf-Dietrich Korn cikke. 28 képpel. (58. 1.)

Majolika lapok hőkezeléséről restaurálásnál ír Georg Duma. 4 képpel. (75. 1.)

Karoling előtér festésének restaurálása Lorschban. Heinz Biehn és Marta Heise cikke. 4 képpel. (79. 1.)

Utca-kövezet kérdése. Heinz Wolfftól. 5 képpel. (83. 1.)

Rövidebb jelentések egyes tartományok restaurálási munkáiról. (86. 1.)

Dercsényi Dezső magyarországi műemlékvédelemről francia nyelven megjelent művét méltatja T. Gebhard. (94. 1.)

Műemlékvédelem — városkép alakítás. HPC Weidner-től. (97. 1.)

Várostervezés és műemlékvédelem. Hans Dieter Schmidttől. (101. 1.)

Tallinn régi városrészének regenerálása. Helmi Üprus cikke. 21 képpel. (104. 1.)

Műemlékvédelem a Rajnavidéken. Günther Borchers-től. 23 képpel. (133. 1.)

Leltározási problémák. Hartwig Beseler és Dietrich Elgertől. (151. 1.)

Jelentés az 1971. évi műemlékvédő kongresszusról. J. Habich és K. Mathieu-től. 8 képpel. (156. 1.)

Az Európatanács 1971. évi gyűlése Splitben. Bernhard Schlippe referátuma. (166. 1.)

## Bulletin Monumental

A strasbourg-i katedrális déli szárnya. Louis Grodecki és Roland Recht tanulmánya. 32 képpel. (7. 1.)

Sé Velha templom Coimbrában (Portugália) 11 képpel. (39. 1.)

Románkori oszlopfej Lasvaux-ban. 12 képpel. (49. 1.) Marcel Durliat-tól.

Krónika. Normand művészet Jacques Thiébaut-tól. (59. 1.) Cistercita templom Obazine-ben. Henri-Paul Eydoux-tól. (63. 1.) Katonai építészet. H. P. Eydoux-tól: A sedani kastély. (63. 1.) Románkori szobrászat Marcel Durliat-tól: Román oszlopfejek az istambuli Archeológiai Múzeumban. (64. 1.) Gótikus szobrászat Alain-Erlande Brandenburgtól: IV. Lajos temetkezési szobrai Saint-Remi de Reimsban. (65. 1.) A Nantua díszítmény elterjedése Burgundiában. (66. 1.) A dijon-i Notre-Dame templom homlokzatának és kapuinak szobrai. (66. 1.) Párizsi szobrászat a XIII. század közepén. (67. 1.) Püspök feje a párizsi Notre-Dame templom déli szárnyának kapujáról. (69. 1.) Rouvres Keresztelő Sz. Jánosa. (69. 1.) Nicolas de Leyden és a Strasbourg-i kancellária kapuja. (70. 1.) Üvegfestés. Françoise Perrot-tól: A Ferté-Bernard üvegfestői. (71. 1.)

Kovács Éva: Limoge-i műtárgyak Magyarországon c. művét méltatja Geneviève Souchal. (79. 1.)

Saint-Louis de Poissy temploma. Alain Erlande-Brandenburg tanulmánya. 21 képpel. (85. 1.)

Délnyugat Franciaország és Spanyolország románkori szobrászatáról. Marcel Durliat-tól. 16 képpel. (113. 1.)

Jehan de Derval sírja. Robert Guillotel-től. 5 képpel. (121. 1.)

Krónika. Ásatások és leletek. Lydwine Saulnier-től: Ásatások Saint-Sulpice de Jumet-ben. (129. 1.) Archeológiai kutatások a Saint Lambert kápolnában Héverlben. (129. 1.) Préromán művészet Alain Erlande-Brandenburgtól: Ásatási eredmények Saint-Dyé-sur-Loire-ban. (130. 1.) Meuse-menti román épületek Lydwine Saulnier-től: Selayn-sur-Meuse román temploma. (130. 1.) A liège-i Saint-Paul templom építéstörténetéhez. (131. 1.) Gótikus építészet. Jacques Thiébaut-tól: Franciaország északkeleti gótikus templomairól. (131. 1.) Építészeti részletek Bretagne és Normandia gótikus templomaiban. (133. 1.) Polgári építészet. A. Erlande-Brandenburgtól: Építészet Bourges-ban a XV. század első felében. (135. 1.) Kerek kemenckék a Loire völgyében. (136. 1.) Román szobrászat. A. Erlande-Brandenburgtól: Román oszlopfej Nîmes múzeumában. (137. 1.) Gótikus szobrászat. Francis Salet-től: Champagne szobrászata a XII. században. (137. 1.) Az első gótikus szobor. (139. 1.) Könyvminiatúrák. A. Erlande-Brandenburgtól: Douai városi könyvtárának egy műve. (140. 1.) V. Károly breviáriumának mestere. (141. 1.) Ötvösség. Elisabeth Laget-től: A Saint-Chapelle nagy szentségtartója. (142. 1.) Üvegfestés. A. Erlande-Brandenburgtól: Donnemarie-en-Montois kerek ablaka. (143. 1.) Liturgikus öltözetek. E. Laget-től: Liturgikus kesztyűk. (144. 1.)

Az Hôtel de Lorge és helye Jules Hardouin-Mansart életművében. Bertrand Jestaz-tól. 13 képpel. (161. 1.)

Sainte-Foy-de-Conques templomának kérdései. Marcel Deyres-től. 5 képpel. (183. 1.)

Maître de Cabestany szobrász műveiről. Marcel Durliat-tól. 5 képpel. (193. 1.)

Krónika. Ásatások és leletek. A. Erlande-Brandenburgtól: Saint-Sernin de Toulouse kriptájában történt ásatás. (199. 1.) Románkori művészet. Jacques Thiébaut-tól. (199. 1.) Román építészet. Jacques Thiébaut-tól. (201. 1.) Notre-Dame apátság Soissonsban. (202. 1.) Gótikus: építészet. Marcel Durliat-tól: Beaucaire-i ferencrendiek. (203. 1.) Klasszikus építészet. M. Durliat-tól:



Saint-Augustin remeték kolostora Cahors-ban. (204. 1.) Román szobrászat. Marcel Durliat-tól: Santa Maria de Uncastillo román szculptúrái. (204. 1.) Gótikus szobrászat. Francis Salet-től: Sz. Lajos képmása a Musée Carnevalet-ban. (206. 1.) Kőnyvminiaturák. Jacques Thiébaut-tól: Saint-Remi-de-Reims evangéliáriuma. (207. 1.) Peterborough zsoltairos könyve. (207. 1.) Üvegfestés. A. Erlande Brandenburgtól: XIV. századi terv — Vieux Thann üvegfestménye. (209. 1.)

Saint-Orins de Larreule és a XI. századi építészeti Bigorre és Gascogne-ban. 8 képpel. (229. 1.)

A párizsi Notre-Dame főkapujának javítása. Alain Erlande-Brandenburgtól. 7 képpel. (241. 1.)

A XIV. század első felének párizsi ornamentikus kőnyvminiaturái. François Avril-tól. 14 képpel. (249. 1.)

Római mozaikpadozatok délnyugat Franciaországban és Katalóniában. 4 képpel. (265. 1.)

Krónika. Jacques Thiébaut-tól, Christiane Bloch-tól,

Marcel Durliat-tól, Peter Kurmanntól és Sabine Salet-től. Román architektúra. Gembloux apátsági temploma. (273. 1.) A kölni Saint-Pantaléon templom. (274. 1.) Ciszterci templomok kereszthajó tornyai. (275. 1.) Koragót művészet. Sens katedrálisának kezdetei. (276. 1.) Gótikus építészet. Toul katedrális. (278. 1.) Román szobrászat. Oszlopfej La Rochelle-ben. (280. 1.) Gótikus szobrászat. Jeanne de Toulouse feje. (280. 1.) Restaurálás. Viollet-le-Duc és a párizsi Notre-Dame nyugati kapuinak restaurálása. (282. 1.) Üvegfestés. Schwarzachi töredék. (283. 1.) A Freiburg in Breisgau-beli Jesse ablak. (285. 1.) XIV. századi üvegablakok a Bodensee környékéről. (286. 1.) A konstanzi Münster ablakai. (287. 1.) XV. század elejei sváb darabok. (288. 1.) Hans von Ulm-ról. (289. 1.) Boppard am Rhein ablakai. (290. 1.) Peter Hemmel műhelye a XV. század végén. (291. 1.) A speyer-i múzeum középkori üvegablakai. (292. 1.)

Bedő Rudolf

## MAGYARORSZÁG TÖRTÉNETE KÉPEKBEN

Irta és összeállította: *Kosáry Domokos, Pamlényi Ervin, Siklós András, Szabad György, Szücs Jenő, R. Várkonyi Ágnes.* Szerkesztette: *Kosáry Domokos.* Gondolat Könyvkiadó, Bp. 1971. 751 lap, 1986 kép.

„... az olvasó a kötetben nem valami kivonatost, rövid szöveges történelmet kap kezébe, a szokottnál több illusztrációval, hanem olyan, lehetőleg hiteles képanyagot, amelynek magánál kell történelmünket bemutatnia. A képaláírások szövege csak a magyarázatot adja hozzá mindenütt, az eligazodást segíti. A fejezetek élén álló bevezetők pedig elsősorban a képanyag és az egykori valóság viszonyát próbálják érzékeltetni. Vagyis azt, hogy a társadalom múltjából egy-egy időszakban mit, hogyan lehet és mit nem lehet a képek segítségével jól bemutatni. . . . . a fejezeteken belül, melyek időrendben követik egymást, lehetőleg mindenütt ugyanezt a tematikai csoportosítást találjuk. Minden időszak, vagyis minden fejezet egy politikai szakasszal indul. Ezt követi az, amit az adott időszak gazdasági, társadalmi viszonyairól, majd művelődéséről közölhetünk. S a sort ismét politikai szakasz zárja le. Ez minden olyan fejezet felépítése, amely nagyobb időszakot fog át. Kivételt csak az olyan forradalmi események képeznek, mint 1848/49 és 1918/19, amelyek természet szerint, jelentőségük miatt önálló fejezeteket kaptak itt, bár időben viszonylag rövid politikai eseménysort képviselnek.”

Így foglalja össze e nagy terjedelmű összeállítás műfaját, céljait és tagolását az előszóban a szerkesztő. A történelem megjelenítésére irányuló törekvések hazánkban háromnegyed évszázadra tekintenek vissza. A századforduló nagy illusztrált történeti művei (Millenáris történet — Magyar Történeti Életrajzok) szintén a korszakok lehető teljes bemutatására törekedtek. Ha a tárgyalt történeti esemény vagy személy nem inspirálta saját korát képi alkotásra, és hiába kutatták át a vonatkozó nagy bel- és külföldi gyűjteményeket, saját koruk meséirei rajzoltatták az ábrázolást. A társadalmi élet vagy a termelés korabeli mikéntjének érzékeltetésére pedig egykorú ábrázolások egy-egy eldugottabb, de tematikailag jól értékesíthető részletének másolatát használták fel. A két világháború közötti korszak illusztrált történeti művei több irányzat jeleit mutatják. Gerevich Tibor — Genthon István 1935-ben megjelent „A magyar történelem képeskönyve” c. összeállításának bevezetője hangsúlyozza, hogy a hazai művészet (építészet, szobrászat, festészet, grafika, iparművészet) emlékei változatlan szemléltetéssel és megfoghatóan tanúszkodnak a múlttól, . . . ugyanazon hatású eszközökkel, mint keletkezésük idején. A műemlék . . . a múlt egy darabja. Itt, a kötet szerkesztőinek beállítottságából adódóan a képes források kvalitásban kiemelkedő darabjainak művészettörténeti-történeti tanúságtétele lép előtérbe. Ugyancsak a két világháború között látott napvilágot a Domanovszky Endre szerkesztette ötkötetes „Magyar Művelődéstörténet”. Ebben a műben elsősorban a társadalom és a ter-

melés életének képes dokumentumait kapta kézhez az olvasó. Forrásait nemcsak a festészet és a grafika alkotásaiban kereste, hanem iparművészeti tárgyakon is. A forrásfeltárás e második, a millenáris évek kezdeteit követő korszakával egyidőben indul meg hazánkban a tudományos ikonográfiai kutatás és forráskritika, mely Vayer Lajos professzor nevéhez fűződik. Az ő és közvetlen munkatársai tollából megjelent kisebb-nagyobb értékelő publikációk sok ikonográfiai fálsumot tisztáztak. Az 50-es évek második felében s a 60-as évek elején azután újabb gyűjteményes munkák hagyták el a sajtót: Keresztury Dezsőnek a címben meghatározott szűkebb témakörökön túlmutató, a kor érzékletes bemutatására törekvő két kötete (A magyar irodalomtörténet képeskönyve — A magyar zenetörténet képeskönyve) és a „Magyarország történetének képeskönyve,” két része, de idesorolhatjuk a háromkötetes egyetemi tankönyv illusztrációs anyagát, a Gondolat kiadó ikonográfiai forrás-függelékkel ellátott magyar történelmi forráskiadványait s két-kötetes magyar történetét is. Az említett művekben több esetben új adatok tették egzaktabbakká ismert és sokat reprodukált képes forrásainkat. Elmondhatjuk, hogy a részletkutatásokból éppen most kezd kirajzolódni az eredetileg is közlésre és terjesztésre szánt képes forrásanyag összefoglaló értékelése.

A „Magyarország története képekben” magas követelményt állított munkatársai elé. A hazai történet korszakainak politikai-gazdasági-társadalmi és művelődési szempontból való átfogó ábrázolása a kedvezőtlen körülmények miatt ugyanis helyenként csak nagy vonalakban lehetséges. Középkori ikonográfiai forrásanyagunkat (falkép, oltárkép, illuminált kézirat) erősen megterjedte a török hódoltság. Fennmaradt gótikus emlékeink plasztikai díszében pedig kevés utalást találunk koruk életére, nem úgy, mint a nagy nyugati katedrálisokon. Sajátos gazdasági társadalmi fejlődésünk folytán késő-középkori városházainkat sem díszíti a polgár-kézművesek céheit jelképező figurális plasztika, az egyes mesterségek képviselőinek alakjával. A hódoltság visszahúzó körülményei a helyi műgyakorlatnak éppen ikonográfiai forrásteremtő műfajaira nézve voltak kedvezőtlenek. Koruk társadalmi viszonyait, az egyes osztályok állásfoglalását tükröző ilyenmű alkotásokat csak gyéren találunk a műfajban és rendeltetésben különböző, a XVI—XVIII. századi Magyarországot bemutató, nagyrészt külföldön készült képes forrásanyagban. A XVIII—XX. század iparművészeti tárgyainak, céhirtáinak, kéziratok térképeinek módszeres, kétségkívül komoly gazdagodást jelentő feltárása még csak a legtöbbet ígérő csoportoknál történt meg. Ugyancsak hiányzik a XIX—XX. század nagy mesterei vázlatainak, természet után készült tanulmányainak ikonográfiai értékelése a saját koruk megjelenítése szempontjából.

Az ikonográfiai forrásanyag és publikáltsága, amint azt fentebb már vázoltuk, arra figyelmeztet, hogy a „Magyarország története képekben” illusztrátorainak ugyancsak ökonomikusan kellett bánniuk anyagukkal,



hogy a kijelölt tematika nagy vonalakban tartható legyen. Ikonográfiai forrásnál ugyanúgy köt bennünket a kép kora, mint az írott dokumentumok esetében, habár a fejlődés ritmusa arányában gazdasági-társadalmi-kulturális illusztrációnál megengedhető néhány évtizednyi eltolódás. Történeti esemény vagy személy ábrázolásánál azonban törekednünk kell a korban lehetőleg legközelebb eső dokumentum kiválasztására és közlésére. A „Magyarország története képekben” összeállítóit sajnos sokszor kellő körültekintés nélkül válogatták anyagukat, mintha a véletlenre bízta volna, mit játszik a kezükre. A bevezetésben említett szerkesztési séma sokszor hiábavalóan köti a válogatót, az esetleges hiányok pótlása korábbi vagy későbbi darabokkal történik. Ezek a maguk helyén sem sikkadnának el, csupán az anyag némi átrendezése s a tetszetős cím vagy gondolatörv átfarmálása lenne szükséges.

Így például a 100–101. o. „Rendek és osztályok” c. fejezetének fél oldalát foglalja le anyaghány miatt Magyarország XV. századi Európa-térkép részletén, holott mint a későbbi lapok mutatják, van anyag nemcsak az egyes osztályok képviselőinek, de életmódjának meglevevítésére is. Ennek fordítottja, képi pleonazmus látszik azon, hogy páncélos lovagi síremléket itt is és a 114–115. o. „Főurak, nemesek” c. fejezetben is szerepeltetnek. Az egyiknek határozottan inkább lett volna helye a későgotikus és reneszánsz művészet bemutatásánál, ahol csak a faszborszatról történik említés. A 112–113. o. „A bölcsőtől a koporsóig” címet viseli, s a XV. század második felét, a XVI. század első negyedét tárgyaló fejezet része. Az itt reprodukált anyagból a szülést megkönnyítő, Pray-kódexből ismeretes imaszöveg XIII. századi, a Képes Krónikából származó halottaskocsi-ábrázolás a XIV. század második felében keletkezett. Miért nem lehetett ezeket a dokumentumokat a maguk történeti helyén közölni? A Képes Krónika képanyagából az Anjou-kor uralkodóosztályának életét átfogóan be lehet mutatni, amint ezt már korábban meg is tették. „A Jagello-kor főszereplői” (126–127. o.) fejezetcímét a közötti anyag alapján „A Jagello-kor Magyarország és társadalmi típusai”-ra kellett volna változtatni, hiszen az egyetlen névvel ellátott reprodukált műalkotás Egervári Bereck püspök síremléke, s ő nem mondható a kor főszereplőjének. Lázár mester térképéről és a két táblakép-részleten ábrázolt figuráról ugyancsak nem lehet ezt állítani. A „Törökök élete” (172–173. o.) c. képoldalak is jobban a helyükön lettek volna keletkezésük korában, a XVII. században.

Sajnos ennél durvább hibákat is találunk a kötet figyelmes olvasása közben. A 145. o. portai követségi jelenete a XVII. század második felében keletkezett, nem való tehát a XVI. századba annál is inkább, mert Benedict Curipeschitz 1532-ben megjelent műve címlapját a Lamberg-Jurisch császári követjárás szultáni kihallgatásának képe díszíti. Az ikonográfiai és stíluskritikai szempontok figyelmen kívül hagyása még pregnansabban nyilatkozik meg a török rabszolgakereskedéssel foglalkozó és a 167., valamint a 250. o.-on megjelent illusztrációknál. A 167. o. rabszolgák kopaszra nyírását bemutató rézmetszete a XVII. században készült, amint azt első közlése, a Magyar Művelődéstörténet III. kötete is említi. A XVI. századi képek között bemutatott darabbal szemben mit láthatunk a vasvári békét követő évek helyzetét tükröző 250. oldalon? Erhard Schön XVI. századi rabszolgavásárt ábrázoló fametszetét, melyet ugyancsak a Magyar Művelődéstörténet említett kötetében közöltek helyes datálással. Az utóbbi két helytelen közlésnek esetleg valamilyen, a történeti helyzettel összefüggő koncepcióban rejlt oka lehet, bár a keresztyény rabok kínzása Georgievics Bertalan XVI. században kiadott műveinek fametszetein is látható, s az 1663/64-es török pusztításról, a lakosság elhurcolásáról is maradtak fenn ábrázolások. Semilyen távolabbi szempont sem mentheti azonban a 199. l.-on található ferdtitét. „A két ellenség között őrlődő Magyarország szimbolikus ábrázolása” címmel közölt manierista fametszet-kompozíció a keresztyény Magyarország vértanúságát volt hivatva bemutatni Dél-Németország lakosainak. Világosan utal erre a két török

mortalóc és az ellenük folytatott küzdelemben eleset, hősök holttesteinek rajza. A reprodukció a „Magyarország története képekben” lapján kicsi ugyan, de jól ki-vehető, s a Magyar Művelődéstörténet III. kötetében (635. o.) is megtaláljuk a magyarázatát, ahonnan a forrásjegyzék tanúsága szerint vették. Még nagyobb gondatlanságról árulkodik a mű 215. oldala. A XVII. századi mezőgazdaságot bemutató képek között ott van Bikkessy Heinbucher József jólsimert XIX. századi mezőhegyesi csikósa is. Mezőhegyes a XVII. században hódoltsági terület volt, az állami ménésbirtokot II. József alapította 1785-ben.

Talán a képanyag felhasználásában tanúsított legkiáltóbb figyelmetlenség olvasható a 70. o.-on. „Előkelő lovagló asszony kísérelőjével” — így szól a szöveg bajor Ottó a magyar királyok sorában I. Ottó néven szereplő Árpád-házi leszármazottnak az elvesztett királyi korona megtalálását bemutató s a Képes Krónikát díszítő miniatúrához. Ikonográfiailag páratlan forrásértékű kódexünk éppen a korona sorsa iránt mutatott fokozott érdeklődését és ennek történeti okait Berkovits Ilona „Századok”-ban megjelent cikke (1953. évf.) tárgyalta.

Nem is csodálkozhatunk, hogy régi, elavult ikonográfiai hipotézisek, tévedések is új életre támadnak a „Magyarország története képekben” lapjain. II. Lajos és Mária eljegyzési kettős képmása (132. o.) már régen helyesbítve mint V. László és menyasszonya arcképe szerepel a bel- és külföldi irodalomban, s jelenlegi érzési helyén a Szépművészeti Múzeum Régi Képtára katalógusában. II. Lajos jegyeskori portréja Johannes Cuspinian, a Habsburg–Jagello házasság érdekében fáradozó tudós humanista és diplomata tulajdonában volt, I. Miksát és családját ábrázoló Bernhard Strigel festményen maradt fenn, míg Habsburg Máriával közös képe Oláh Miklós Országos Levéltárban őrzött címereslevelén látható (Ortvay Tivadar: Mária, II. Lajos neje. Bp. 1914. 174. o.). A 212. o. állítólagos, Rembrandt kezétől származó II. Rákóczy György portréjának keletkezési körülményeit, a magyar történeti ikonográfia emlékeinek nemegyszer megismétlődő jellegzetes útját Vayer Lajos már 1945-ben tisztázta, itt mégis újra feltűnik.

Időhiányból adódó gondatlanság vagy az újabb ikonográfiai irodalomban való tájékozatlanság okozta-e ezeket a hibákat és az egyéb itt fel nem sorolt téves képcímeket vagy elcsereült szereplőket? Talán nem járunk messze az igazságtól, ha az előbbi okra gyanakodunk. Ebben a kötet kiállítása is megerősít, mert az egyébként kiváló papíron lépten-nyomon raszteres, halványra retusált, kellemetlen hatású, esetenként szerencsétlen kivágatban adott reprodukciókkal találkozunk. Ennek pedig csak az lehet az oka, hogy elkerülvén az ilyen nagy mennyiségű kép eredeti után történő reprodukálásának hosszadalmas voltát s a begyűjtés nehézségeit, már közölt anyagról készítették a képeket. Világos bizonyíték erre I. Rákóczy Györgynek a 210. o.-on bemutatott egészalakos portréja, XVII. századi provinciális arcképművészetünknek a Magyar Nemzeti Múzeum történeti kiállításában megismerhető darabja. A reprodukálás Anyal Dávid: Magyarország története II. Mátyástól III. Ferdinánd haláláig. Bp. 1898. c. műve meglehetősen kezdetleges színes illusztrációja (488–489. o. között) nyomán történt. A könyv végén megadott forrásjegyzék igen gyakran nem őrzési helyre, hanem kiadványra utal, indokolva az illusztrációk sok esetben gyenge technikai színvonalát.

A forrásjegyzék ezen a két meglehetősen ötletszerűen váltakozó adaton kívül semmi más támpontot nem ad. Művészettörténeti anyagnál ugyanis lényeges a készítő mester vagy legalább a mesterkőr és a készülési idejének ismerete. Publikáció megadása esetén még utánanézhet az érdeklődő olvasó az említett adatoknak, persze kétszerez fáradság árán, de gyűjtemény megnevezésénél még ez sem adatik meg neki. Mesternév és esetleg a keletkezés ideje, vagy helye már a millennium korának kiadványai-ban is minden esetben fel van az illusztrációk jegyzékében tüntetve. A képes forrásanyag valóban forrásszerű használatának ez az elhanyagolása önkéntelenül felveti a kérdést, vajon forrásnak tartják-e az összeállítók a ké-



pet vagy csupán az érdeklődés felkeltését és ébrentartását szolgáló eszköznek?

Ennek eldöntésére tanulmányozzuk az egyes fejezetek élén álló összefoglaló szövegrészeket, amelyek „... elsősorban a képanyag és az egykorú valóság viszonyát próbálják érzékeltetni”. A honfoglalás koránál (15–17. o.) a bevezető egy helyen utal arra, hogy az ősmagyaroknak a mai Magyarországig vezető útját képekkel nem lehet érzékeltetni, más helyen viszont a sirleteknek a kor társadalmára, a termelés fejlettségére utaló voltát hangsúlyozza. Ebben az időben még valóban alig akad képes forrás. Az Árpád-kor fejezetében (31–34. o.) arra történik utalás, hogy az államszervező harcokat, valamint a XI–XIII. század szegény embereinek életét be lehet mutatni nem írott források nyomán is, míg a gazdasági-társadalmi fejlődés és átalakulás egészét nehéz lényegében képpel ábrázolnunk. Az Anjou-kor tárgyalásában találkozhatunk azzal a megállapítással, hogy az ország tényleges hatalmi helyzetének csalóka látszata olyan általános európai jelenségre megy vissza, amely képekkel nem igen illusztrálható, ti. arra, hogy Kelet-Európát fejletlen viszonyai miatt nem érte el a nyugat-európai válság-hullám (61. o.). A további szöveg megemlíti a fémbányászat, kereskedelem és a polgári élet képei-nek sokasodását a lovagi témájú ábrázolások mellett (62. o.). A Mátyástól Mohácsig terjedő korszak képes forrás-anyagának tárgyalásánál (85–88. o.) főleg a társadalmi típusok, a termelés és az intézmények képes forrásairól kapunk hangulatos, irodalmi fordulatokban bővelkedő leírást. Ugyanakkor helyesen jegyzi meg a fejezet írója, hogy ez az a kor, amikor már a külföld figyelme is felénk fordul Mátyás sikerei, majd a közelgő török katasztrófa miatt.

A külföldi forrásanyag jelentősen szaporodott, sőt időnként egyedülállónak vált a következő századokban. Mit mond erről a könyv további szövege? 136. o.: Thury György képe az áldozatos törökökverő vitézek emlékéért idézi. 138. o.: Sajnos nincs jó ábrázolásunk a magyar terménykivitel két fő ágáról, a marhahajtráról és a bor-exportról. 139. o.: A tizenöt éves török háborúról sok egykorú ábrázolás maradt. 193. o.: Ha a legtöbb képet a gazdasági élet területéről a bányászatból közöljük, annak az az oka, hogy a késői feudalizmus nálunk és más országokban egyaránt a legkevésbé akadályozta fejlődését. 194. o.: A képanyag végigkíséri a XVII. század művelődését Szcenzi Molnár Albert könyveitől Pápai Páriz Ferencig.

A török felszabadító háborúkkal beköszöntő új ikonográfiai szakasz, a hazai művészetek lassú ébredése, a létesülő új tan- és tudományos intézmények működésével kapcsolatos képanyag sem kap ennél részletesebb, alaposabb magyarázatot. A Rákóczi-szabadságharcot megelőző elnyomásról szólva megjegyzi (262. o.): Az a pár kép, amelyet minderről hozhatunk, aligha képes a gyötrelmes viszonyok és feszülő indulatok érzékeltetésére. Magáról a szabadságharcról szólva, így indokolja az illusztrációk kiválasztását (263. o.): „Kérjük az olvasót, nézze el nekünk, ha a 'Harcoló kurucok' hadi képei közül inkább a győzelmekét szedtük össze (ti. a győzelmes csaták helyszínét, mert Rákóczi győzelmeiről, sajnos, pillanatnyilag nem rendelkezünk ábrázolásokkal), Botyán legendás harcait, amelyekkel a Dunántúlt próbálta megszerezni, nyilván szívesebben szoktuk emlegetni, ...” A szabadságharc bukásának okaiból „Képen csak azt tudjuk bemutatni, ami megvolt, és amiről valami ábrázolással rendelkezünk. A döntő, nagy negatívumot, az erő hiányát képpel nem, csak szóval fejezhetjük ki” (264. o.). A XVIII. század termeléséről számos leírás maradt fenn, de „nehézebb a dolgunk, ha képekkel próbáljuk bemutatni” (265. o.).

A reformkorban, ahol igazán elég változatos ábrázolt forrásanyaggal rendelkezünk, s azok zöme magyar földön készült, még akkor is, ha a szomszédos Ausztria művészeinek alkotásai, a történeti bevezető első bekezdése (315. o.) röviden jelzi azt az utat, amit a rézmetszet-

technikától a fényképezésig tett meg sokszorosító eljárásban és tartományban a terjesztésre szánt képes emlékek sora. Az elmúlt évszázad fejezeteiben, a nekilendülő fejlődés folytán megsokasodott művészi alkotást, becsületes mesterségbeli tudással megszerkesztett grafikai illusztrációt, az aktualitást szolgáló fotót, a reklámgrafika különböző ágait, népies kiadványok spontán érzelmi reakcióra készült illusztrációt magában foglaló forrásanyag ugyanolyan általánosságokban mozgó említés kap, mint a korábbi, nehezebben analízálható emlékek. Pl. 365. o.: A képsorozattal felidézett diadalmas tavaszi hadjáratot ... 468. o.: A gazdasági fejlődés, melynek a kötetben közölt képek csak egyes mozzanatait mutatják ... Az időben hozzánk közel eső korok mozgatóerőinek viszonylag egyszerűbb regisztrálása megkönnyítené a képes forrásanyagban való tájékozódást, annak értékelését.

Talán nem volt hiábavaló ez a tallózás az ikonográfiai értékelés szövegrészeiben. A képi forrás és dokumentum-hűségének viszonya meglehetősen tisztázatlan. Ahol kevés az anyag, ott főleg arról szól, mi az, amit nem lehet bemutatni, de nem tér ki arra, hogy miért? Vajon a hazai történelem sajátos jellegéből adódóan-e, vagy a téma, maga a történeti folyamat természetéből fakad-e a hiány? Így az olvasó a valóban impozáns méretű X–XVIII. századi képanyag mellé azt az eligazítást kapja, hogy az összeállítás mégis hiányos, afelől azonban kétségben hagyják, hogy a források vagy az eddigi gyűjtés ki nem elégítő volta okozza-e a hiátusokat? Ahol bőségek vannak a képek, ott aztán ugyanolyan semmitmondóak a magyarázatok. Így azzal az érzéssel teszi le a könyvet, hogy a képanyag megértéséhez, forrásértéke eldöntéséhez elég a pusztá vizuális benyomás, nincs szükség különleges szakértelemre, tárgyismeretre. Igaz, a kép első benyomásként vizualitásával hat, míg az írott forrás megértéséhez, az abban való elmélyedéshez komoly előtanulmányok szükségesek, s a nem szakavatott érdeklődő csak interpretáló segítség (fordítás, nyelvi-, kortörténeti magyarázat) útján juthat el a teljes tájékozódáshoz. Az ikonográfiai források megfigyeltése ugyancsak nem kevés történeti, művészettörténeti jártasságot, az anyagi kultúra ismeretét s az összehasonlító motívum-kutatással való foglalkozást és ezek alkalmazását igényli. Ha a pusztá illusztrálásnál, tények és események jólrosszul történő képi megjelenítésénél többet kívánunk adni, el kell fogadjuk az ikonográfiai forrásértékelés sajátos szempontjait. Hiszen az előző helyesen hangsúlyozza (13. o.), hogy a történettudomány maga is szakma, így segédtudományai is annak tekinthetők.

Az ikonográfiai forrásértékelés és közlés egy hasonló nagyszabású összefoglalás kialakításához két utat javasolhat. Új, meglehetősen szétágazó anyaggyűjtést a meglévő kiegészítésére a XVIII–XX. század említett, eddig ki nem aknázott műfajaiban vagy ismert darabok újszerű értékelését és felhasználását. Vagy az eddig feltárt ikonográfiai források újbóli kiadását az anyag dik-tálta csoportosításban, megmutatva, hogy amiben bővelkedünk, abból a mi korunk szemében mi az érték, s mi a hiányok oka? Így kulcsot adunk a néző kezébe ahhoz, hogy a képben többet lásson esztétikai élménynél vagy az eseményeket csupán szárazon regisztráló megjelenítésnél. Az előbbire a több-kevesebb sikerrel adagolt művészettörténeti nevelés, az utóbbira a fényképezésnek, mint képi hírközlésnek a korábbi idők műfajainál nagyobb objektivitása teszi hajlamossá a XX. századi nézőt. Ahhoz, hogy ezeket a dokumentumokat történeti szemszögből tudja élvezni, a történeti ikonográfia módszereivel kell őket megszólaltatnunk. A történeti ikonográfia, mely maga segédtudomány ugyan, de éppen segédtudományi mivoltában segít elevenné tenni, közel-hozni elmúlt korok életét s egyben megbecsülni jelen fejlődésünket, eredményeinket.

Cennerné Wilhelmb Gizella



## ARGINTĂRIA LAICĂ ȘI RELIGIOASĂ ÎN ȚĂRILE ROMÂNE (SEC. XIV—XIX).

București, 1968. Muzeul de Artă al Republicii Socialiste România, Secția de Artă Veche Românească.

Magyarországon is ismerik Corina Nicolescu nevét, akinek munkássága igen változatos. Építészet, viselettörténet, kerámia, homlokzati díszítőelemek, ötvösség stb. mind érdeklik, és mindenről ír. Most egy igen gazdag kiállítású albummal lepte meg az ötvösségtörténeteket. Mondjuk meg, románokat és magyarokat egyaránt. Könyvének igen értékes fejezete az, amely bemutatja az erdélyi (brassói, nagyszebeni) ötvösök postbyzánci munkáit, vagyis azokat, amelyeket a román fejedelemségek megrendeléseire, a román ortodoxia igényeihez igazodva készítettek mestereink az erdélyi ötvösség fénykorában. Bloweber, Bartsch, Heltner, Henning, Hann munkásságának olyan oldalait ismerhetjük meg, amely számunkra elég fákó volt. Kiderül, hogy az erdélyi ötvösök mesterei nagy szerepet vállaltak a román fejedelemségek ötvösművészete alakításában. A közreadott erdélyi művek számát se a havaselvei, se a moldvai ötvösművek nem lépik túl, sőt a legrégibb művek éppen erdélyi ötvösök alkotásai.

Az erdélyi műveket kétségtelen jegyek, bélyegek alapján csoportosította; nem tudható azonban minnek alapján választotta külön a havaselvei és moldvai műhelyek alkotásait. Feltűnően kevés művet attribuíál moldvai mestereknek. Semmiből sem derül ki azonban, hogy a két román fejedelemség műhelyei miben tértek el egymástól, vagy miben azonosultak egymással. A történelmi tények szerintünk a moldvai ötvösség fokozottabb szerepére utalnak; a havaselvei kolostorok, amint Nicolescu műveiből kiderült, főként erdélyi mestereket foglalkoztattak. Moldva felé viszont nem tapasztalható egy ilyen erős erdélyi kapcsolatot. Tehát ez a helyi műhelyek nagyobb szerepére mutat.

A szerző új kísérletet vezetett be, amennyiben a kolostorok ötvöskincseiből azokat a tárgyakat, amelyek világi jelleggel viselnek: poharakat, tálakat, kannákat stb. nem feliratuk szerinti egyházi szerepükben mutatja be, hanem e művekkel igyekszik a román fejedelemségek (Havaselve, Moldva) világi ötvösművészetének szerepét igazolni. Véleményünk szerint e tükrözésnek szerencsésebb képét akkor kapnánk meg, ha román történelmi világi gyűjteményekből is előkerülnének ilyen ötvösművek, alátámasztva a szerző által feltételezett helyzetet. Miután kizárólag egyházi rendeltetésre szánt tárgyak sorakoznak, jelenlétüket nem általánosíthatjuk a világi társadalomban.

Nehezen képzelhető el például, hogy a magyar polgári ötvösművészet szintjére, igényeire következtessünk csak a hazai protestáns egyházak birtokában fennmaradt, egyházi rendeltetésű, de világi jellegű kannák, csobolyók, poharak elemzésével. Különböző még nehezebb volna ez akkor, ha az ilyen jellegű művek mesterei között főként idegenek szerepére kellene rámutatnunk; miként Corina Nicolescu következtetéseire kevés számú moldvai és

havaselvei világi jellegű egyházi ezüst számbavételére kényszerült. Az általa közölt művek kivétel nélkül egyházi rendeltetést töltöttek be évszázadokon keresztül, és ezt a tulajdonságukat nem veszítik el akkor sem, ha megfosztva őket most e kiváltságuktól, egy új, különben ezeken kívül más adattal nem alátámasztható terület, mármint a régi román polgári ötvösművészet igazolására használjuk fel őket. Egy olyan terület számára lesznek elidegenítve, amelyben sose szerepeltek, és amelynek az emlékanyaga összegyűjtve nincsen, és nem is tudni, mit lehetne esetleg ott összegyűjteni. Például hozom fel, hogy a román művészettörténelem nagy egyénisége, Balș sose gondolt arra, hogy a kolostorokban fennmaradt és nem szakrális céllal alapított építészeti emlékeket a világi építőművészet motíválására rendelje.

A szerző megkülönböztetett „magyar műhely” munkáját, „erdélyi műhely” munkáit és név szerint, jeggyel jelzett mesterműveket erdélyi városokból. A művek nagy sokasága (a közölt anyag több mint 1/3-a) erdélyi, ez megérte volna, hogy az általa felhasznált gyér magyar irodalom helyett ötvösségtörténelmünk több mint száz éve gyarapodó hatalmas könyvtárát is „átlapozza” Corina Nicolescu. 1886-ban megjelent műre hivatkozik egy alkalommal, 1902, majd 1912. évi kiadványt egyszer-szer tüntet fel forrásként. Figyelembe veszi az erdélyi kiállítás katalógusát és Kőszeghy Elemér, Mihalik Sándor művét. Többről említést se tesz, pedig hatalmas az erdélyi ötvösségre vonatkozó irodalmunk. Különösen sokszor hivatkozik Kőszeghy Elemér jegykönyvére mint olyan segédkönyvre, amely segítségére volt meghatározásainál. Ennél kevésbé mutatja ki figyelmét a nagy mester iránt, amikor nevét következetesen és mindenütt Kőszeghy-nek írja. Könyvének címét is elvéti, midőn azt írja, hogy a mű a magyarországi aranyművesek jegyeiről szól. (Semnele de marcaj ale aurarilor din Ungaria). Idézi még Pulzky és Czabor szerzőket, akik bizonyára Pulszky és Czobor nagy elődjainkkal azonosak. A magyar irodalom sovány és téves idézése miatt sok régi jól megalapozott megállapítás „kirostatatott” a műből.

A mű voltaképpen katalógus — tehát tartalmában nem tükrözheti a címet (Orfèvrerie laïque et religieuse des Pays Roumains). Figyelembe kell vennünk, hogy a mű csak Havaselve és Moldva kolostori kincstárait is csak részben tükrözi. A teljességhez ezen kívül még sok minden kell. Figyelembe kell venni az erdélyi fejlődést, ahol nagy és jelentős műveket alkottak katolikusok, protestánsok, örmények, görög katolikusok, görögkeletiek, a városi magyar és szász polgárok, a magyar főurak, fejedelmek és udvaraik, a törökök stb. Míg minderről nem szól a mű, nem zárható le egy teljességre törekvő címmel.

A könyv megjelenése ötvösségtörténetünk szemszögéből laza kötése mellett is érdekes, több új mondani-valóval jelentkezik, és szép képanyagot közvetít. El nem hanyagolhatók az erdélyi ötvösségtörténet kutatásában nagy eredményeket elért professzoraink művei és nézetei, amelyek igen értékesen gazdagították volna a művet, a pozitívista európai ötvösségtörténet nélkülözhetetlen kézikönyvei közé emelve.

Somogyi Árpád

JANA KYBALOVÁ

HOLITSCHER FAYENCE

Deutscher Kunstverlag GMBH, München—Berlin 1970. 168. o., 120 szöveggörkép, 9 kép és formátábla

A történelmi Magyarország legkorábbi és legjelentősebb fajanszgyárát és annak termékeit tárgyaló munkát olvashatunk a prágai művészettörténész tollából. Bevezetőjében vázolja a XVIII. századi európai kerámia-gyártás körülményeit, az akkor annyira csodált újszerű porcelánnal versenyre kelt fajanszt, majd az egykori Felvidék kerámiaművészetére tér rá. Szerző abban a tényben, hogy a Habsburg Monarchiában viszonylag oly későn jött létre fajanszgyár, a csehszlovák népnek a

barokk korba visszavetített kettős jobbágyi alávettsége tanújelét látja. Ugyanakkor arra a különbségre is utal, hogy míg a cseh—morva tartományokban az ipar jóval szabadabban fejlődhetett, a történeti Magyarországon a korábbi híberő kötelekek céhek, vámos formájában változatlanul fennállva továbbra is benitották az iparéletet. A Felvidék gazdasági helyzete alakulásának a cseh—morva területekkel a továbbiakban is összefonódottan való tárgyalása nem csupán a történeti tényektől való függetlenülést eredményez, de gondolatmenetnek logikáját is feloldja. A továbbiakban azonban K. Schirek, Siklóssy L. és más kutatók adataira támaszkodva a manufaktúra keletkezésére nézve nem nyújt új adatokat. A gyár létrejöttében ő is lehetőséget tartja a habán helyi népelemek szerepét, említve a habánság nemzetek felet-



tiséget; e tekintetben is ellentétbe jutva a fentiekkel és további megállapításaival. Az induló üzem mesteremberei között nagylévárdi habán leszármazottakat, Penkart Andrást és Jánost is kimutat. Az alapító időszak korábról jól ismert menetének felvázolásánál a budai magyar fajanszüzet is említi, amelynek szakemberei Holicsról kerültek oda; és annak vetélytársa lett. A gyár ismert történetének elmondása mellett az 1810-es évektől, Holics halódó időszakában a szudéta vidék tömegesen termelő porcelániparának gyilkos konkurenciáját is kiemeli. Holics gyártmányainak szemlélénél ez alkalommal is úgy látszik, hogy az üzem története termékeinek stílus, díszítésformái nyomán jóval inkább kibontakozik, mint az elsősorban K. Schirek hagyatékából megismerhető gyártörténeti adatokból. A fennmaradt emlékeanyag felsorakoztatása után úgy tűnik, hogy Holics valóban a XVIII. századi európai fajanszművészet széles teljét adta. K. szerint a gyár az udvari és főnemesi körök mellett kisvárosi, sőt falusi szükségletekre is termelt, céljai elérésében pedig gondosan követte az éppen adott európai stílusdivatok hullámzásait. A folyton vándorló mestereknek nagy szerepük volt a formák, díszítésmódok gyors terjedésében. E téren akár Holics is kezdeményező lehetett; Proskau, Tata, Buda részben a gyár nyomán alakították ki művészeti arculatukat. Szerző szerint Holics hatása olyan észak-német gyárakon is kimutatható, mint Kiel. A gyár tevékenysége egyszerűen véget vetett a korábbi közép-európai olaszos fajansz mintakultusznak, nem érintve Castelli befolyását — valójában Milano, Nove, Pesaro és más olasz gyárak is hatottak Holicsra —, és erőteljes változást jelentett, amely egész Közép-Európára érezhető következményekkel járt. A készletenkénti tömegtermelés módjai az egyes formák, díszítések keltezését megnehezítik. Munkaigényes, kereskedelmileg nem bevált minták, aminők a Castelli dekorok, hamarosan kiszorultak a forgalomból, és hosszan élt, hálásabb díszítésmódoknak engedtek teret: mint a negyedszázadot is megélt több változatú bíbor, lilarózsás díszű készletek voltak.

A művészvándorlások során K. Fulda, Höchst és Meissen idekerült mestereiről is tud, akik közül egyesek hamarosan más manufaktúrákban bukkantak fel. A gyár korabeli jegyzékeit a napjainkra maradt emlékekkel egybevetve úgy találja, hogy a csészék, tányérok túlnyomó része megsemmisült; elsősorban a tálak és a nagyobb darabok maradtak fenn. Az edényformákat a kor ón és ezüst edényeivel is egybevetve, korábbi nézetek nyomán azok bizonyos konzervatívizmusát hangsúlyozza. A francia fajanszedények finomabb, részletező tagoltságával szemben Holics termékei nehezebbeknek tűnnek. A kor ezüstművészete különösen kiütözik a szelencéknél, dobozoknál, fedeles tartóknál. De az egyes formák előzményei, párhuzamai, hatásaik magában az európai fajanszművészetben is végigkövethetők. A nagyalakú, összetett, gyakran bizzar idomú rokokó levesestálak a fajanszstílus önerejű lehetőségei körében jöttek létre. Azt a stílusbeli késést, amit a kor díszítőművészeti többsége képest a fajanszművészeten belül általánosságban megfigyelhetünk, szerző a közép-európai barokk formák továbbélésének tulajdonítja, amelyet a Franciaország felőli rokokó stílushullám követett. Ennek megfelelően Holicson egy korábbi barokk és későbbi rokokó formaperiódus közötti megkülönböztetést kísérel meg. A közelebbi formaátvételeknél szórványosan utal egyes külföldi, nyugatabbi előképekre (Lumeyville, Nove), miközben mellőzi a korábbi irodalom idevonatkozó megállapításait. A kutatási előzmények, főként Mihalik Sándor munkái nyomán viszont ez alkalommal is hallhatunk az alapító Lotharingiai Ferenc tószkánai kapcsolatairól, a Castelliből idekerült szakemberekről. A Castelliben is megállapítható HF jegy alapján (Jaenicke véleménye) a két üzem között jelzésbeli kapcsolatokat vél. A holicsi HF jegyek szerinte korai készítményeket jeleznek; azok valójában a szélesebb piacra szánt termékek jelzései (l. Kiss Ákos: A holicsi fajanszok jegyeinek kérdéséhez. Az Iparművészeti Múzeum Évkönyve VIII [1965] 49–58.). Az olasz fajanszművészettel való kapcsolatokat (Rackham nyomán) a J. Bassano kompozícióra is visszavezet-

hető mintázatokkal bővíti. A Castelli stílus figyelemreméltó darabja a már Mihalik S. által is említett tányér, amelynek ábrázolása a Lotharingiai Ferenc csillagképét adó sorozatból maradt fenn, és témája a herceg emberi, katonai érényeit, életfolyamatát érinti.

A monochrom (grisaille, en camaïeu) minták francia és holland eredetét állapítja meg; Strasbourg és Holics díszítménykapcsolatait az ún. lambrequin és az összetettebb korai és régence-barokk éles tűzben égetett díszű gyártmányok során tárgyalja. A strasbourgi díszítmények Holicson hosszan használatos voltát mutatja a budapesti Iparművészeti Múzeum 1772-es évszámot viselő kékmintás kannája, de az ún. Pálffy dekor is ebből a díszítménycsoportból való. E díszítésmódok zöld változatai az élestitű égetés nyomán kevésbé voltak ellenállóak, mint a kobaltkék, mangánlila színek; így valamelyest oldódott mintázataikkal bizonyos provinciálisabb jelleget mutatnának. A technikából következő mintaegyszerűsödést a népies fajanszok felvidéki változatain követi, de ezt a jelenséget látja Künersberg (Schwabenland) egykori fajanszmanufaktúrája termékein is (holicsi ösztönzésre?). A korai egyszerű dekorfajták feletti seregszemlélt itt nem követve, megállapítható, hogy a kelet-ázsiai porcelánstílus befolyása a holicsi fajanszra is — akár a delfti, a francia és a német fajanszművészetben — erőteljes volt, ez azonban a meissen és bécsi porcelánok díszítésein át, inkább csak közvetve érezhető. K. szerint ez az orientalizmus, amely az európai barokk időszakában, annak mellékjelenségeként fejlődött, a XVIII. század második felében visszahúzódnak volt. Valójában azonban a század késői évtizedeiben az orientális egzotizmus további keleti területek hatásaival erősödött. A „famille rose” dekort a kínaias elrendezésű virágdiszes edényeken ismeri fel. A „famille verte” dekorok növényi elemeit egyes egyszerűbb mintákon látja, majd a többi kelet-ázsiai díszítésmódot tekintti át, amelyek gyakran nyugat-európai közvetítéssel — Montpellier, olasz gyárak — jutnak Holicsra. Az Andrassy gyűjtemény tájának, az európai fajanszművészet egyik csúcseredményének chinoiserie jelenetei olyan kínai forrásból származhatnak, amelyek a Höchst-i J. P. Melchior is merített. A Kelet színes virágdiszeit azonban javarészt mufelkemenckékben égethették. Ez általános nézetek szerint P. Hannong találmánya volt Strasbourgban. Ez a technikai újítás tette lehetővé Holics legszebb díszítésmódjának, a bíborszín festésnek a létrejöttét is. Ez a festésfajta került át igen magas művészi fokon Tata manufaktúrájába, amelynek magyar voltát Holicsal szemben ismételtén hangsúlyozza a szerző. De Stomfa, Boleráz és a többi Pozsony vidéki műhely népies szinten mind átvette a színes orientális virágfestést. A kor kimagasló festője Radiel János, akinek főként Tata remekei nyomán felmerült szerepét azonban Kybalová gyengíteni törekedik. Helyénvaló lett volna itt a korábbi eltérő nézetekre a jegyzetelésben is utalni.

A természetes növényi alakzatokat utánzó szelencék, dobozok (káposzta, spárgaformák stb.) terén sem előzményekre, sem időbeli meghatározásaikra nem nyert új adatokat. Ezek keletkezési idejét Schirek nyomán a gyár alapítását követő két évtizedre határozza meg. Az alakos festésű emlékek különböző darabjaiból egy nagy készletet kísérel összehozni (kat. 13. sz.) karéjos rokokó kannákból, tányérokba és már valamivel későbbre utaló téglányalakú tálakból, közöttük a magyar huszárt ábrázoló ismeretes tállal. Ezek összetartozása azonban kis virágdiszeik alapján sem megállapítható. A munka nyomán újból megbizonyosodhatunk arról, hogy Holics festőinek kiléte ma éppúgy alig kideríthető, amint az korábban sem sikerült. Az előző kutatói megállapítások említései pedig annál inkább szükségesek lettek volna, mert a népszerűsítés igényeivel is fellépő munka egyébként jegyzetapparátussal is bír. A nagy tálak ez idő szerint — és valószínűleg a jövőben is — ismeretlen művésze mindenestre a kor tán legkiválóbb európai fajanszfestője volt (Andrassy Gy. tája, huszár, vadászalakos tálak stb.). Külön tárgyalja a plasztikus — rendszerint rocaille-diszes — edényeket, elkülönülő plasztikus díszű stíluscsoportot állítva fel. A kályhakészítés körében a turóc-



szentmártoni és más kályhakat említ, cáfolva a Stralsundba települt Buchwald szerzőségét. A fajanszbölcsőt meghatározott alkalomra készült kuriózumnak tartja, talán valamelyik vezető funkcionárius gyermeke vagy éppen a császári házban történt születés alkalmából. A szoborkészítés a XVIII. század fajanszművészetének csupán járulékos része; kialakulásában a meissenai porcelánszobrászatnak, főleg Kaendler tevékenységének jelentékeny szerepe volt. 1746-ban már számadási adat bizonyítja külső szobrász foglalkoztatását a gyárban. A. Schweiger szerzőségét e szoborműveknél, a magyar kutatással szemben, akár Radiel esetében, nem tartja az egyes művekhez köthetőnek. Szerző szerint Holicson a plasztikai gyártás kifejezetten a Meissennel való versenyzés miatt folyt. Azonban Holics művészi formái gyakran a bécsi porcelángyár ízlésének szűrőjén keresztül alakultak ki. De hatottak plasztikájára Strasbourg, Niederweiler gyárjai is. Legkorábbiak a jelzés nélküli delfines fontánát tartja (budapesti Iparművészeti Múzeum), csatlakozva ekként korábbi megállapításunkhoz; elismerve e típusnak a bécsi, meissenai formákkal szemben olaszos eredetét. A nagy terítésekhez szolgált asztali díszek között jó néhányat mutat be; ezek legjava a császári udvar számára készülhetett, és eddigre többnyire közöletlenek voltak. Az ábrázolások terén feltűnő Holics oeuvrejében a fajanszművészet körében egyébként ritkább mitológiai plasztika gyakorisága. A vallásos tárgyú holicsi szobrászatnál ismét előtérbe kerül Schweiger Antal szerepe, akinek rendkívüli képességeit a Tatán állott — 1950-ben elpusztított — nagyszobrászaton mérhetjük le, amelyek a magyarországi barokk szobrászművészet legmagasabb szintjét jelentették. K. Schweiger szobrászművészetével való kapcsolatbahozás nélkül ugyancsak elismeri Holics plasztikai tevékenysége között a vallásos tárgyú szoborművek kiemelkedő szintjét.

A gyár termékei között külön csoportként jelentkező korszakot a parasztság és kétkézi iparosok számára készültnek véli. Ezek évszámos jelzésűek. Igen érdekes a tokaji borról elmélkedő szerzetest ábrázoló korszó, amelynek felirata a felvilágosodás racionalista filozófiáját tükrözi. A népies korszók H jegyeről nem sok alappal azt tartja, hogy az Huys bélaházai (Boleráz) mesteré; a HF ilyenkor a nagylévárdi Horn Ferenc jegye lenne.

A keménycserépgyártás 1786-tól II. József közvetlen rendelkezésére indult meg, és a rokokóhoz inkább kötődő fajansz helyett az Angliában, a keménycserép szülőföldjén egyébként is honosabb klasszicista formákat alkalmazott. A gazdasági megfontolások a hazai gyártmányú keménycseréppel a kontinensen mindenfelé előretört angol keménycserép versenyt kívánták ellensúlyozni. Valójában azonban Holics keménycserép edényei is egy ideig még díszek, formáik tekintetében a rokokó körében maradtak. A holicsi gyár felbomlása után más-hova vándorló mesterekkel kapcsolatosan, mint a munka egészen át, külön szlovák és magyar műhelyekről szól a XIX. század elején.

K. szerint a sokat vitatott jegykérdés még nem dönthető el. Valószínűleg tartja, hogy a jegyek a gyártásra vonatkozó technikai megkülönböztetések és nem a készítőik jelzései voltak. De a sorozatgyártáson kívüli, nem készletekhez tartozó, egyénibb darabokat különleges módon is jelezték, akár a művész nevének kezdőbetűjével, évszámmal. Ezzel a sajátosságával Holics eltért az akkori európai gyakorlattól. A holicsi gyár termékei csak kis részben maradtak jelzés nélkül. A H betűjel mellett második betű kérdésében nem jut előbbre az eddigi megállapításoknál. Különösen elveti Schirek és Csányi feltevéseit; utóbbi a második betűben festőjegyeket látott. E tekintetben szerző az értékesítési körülményekből indul ki. Hüseler jegyezte meg, hogy sajátos módon a XVIII. századi fajanszgyárak éppen azokat a készítményeket nem jelezték, amelyek a többi, főként a legnagyobb gyárak termékeivel inkább összetéveszthetőek voltak. Ez Holicsnál elsősorban a természetes növényi, gyümölcsforma edényekre, szelencékre áll, amelyek így Strasbourg fajanszaiktól alig vagy egyáltalán nem különböztethetők meg, és amelyek ez okból jelenünk múzeumaiban gyakran téves meghatározással szerepelnek. A

nehéz kérdéscsoportból mégis kiemel egy-egy megoldhatónak tűnő esetet; a H<sub>2</sub> jegyet viselő emlékek csoportosítása azonos formázó személyre utalnak. (Papagájkanca, Veronika alakú tartó, asztali dísz, puttócsoport stb. közös jegyei.) Az anyag csoportosítása alapján úgy találja, hogy a HF HH és HP jegyek a leggyakoribbak. Közülük is legtöbbször használt a fekete HF jegy volt. Szerző szerint az F Lotharingiai Ferenc monogramja is lehetne a meissenai A R (Augustus Rex) vagy a DP (Dietrichstein Proskau) mintájára. De K. is észreveszi, hogy az elkülönülő kék HF jegyet nagyszámú készítmény viseli. Valójában a kobaltkék HF jegy a széles piacra termelés jelzése volt, ha ezeket az emlékeket a legnagyobb számú gyűjtéssel rendelkező budapesti Iparművészeti Múzeum darabjai közül kiemeljük. Így e jegykutatási mód nem hoz sok eredményt; tudnunk kell azonban, hogy a H jegyek a XVIII. sz. európai fajanszgyártásában ugyan-csak elterjedtek voltak.

A holicsi fajanszokról készült munka is újabb, főleg bizonyítéka annak, hogy a művészettörténeti ténykedés az Európában szerte található emléktárhelyek közvetlen ismeretét talán minden más tudományágnál inkább igényli. Az ezúttal bemutatott anyag egy része ugyanis a leginkább érdekelt magyar kutatás számára eddig ismeretlen volt. A most közölt plasztikus rákos díszű levesestál nyomán (kat. 20. sz.) derül fény a jellegzetes tatai rákos tál sorozat előzményeire, amelyek eddigelé kevésbé voltak ismeretesek. Ezt a körülményt illetékeseinknek ajánlatos lenne tudomásul venniük. A prágai művészettörténeti munkájáról győző meg, hogy az eddig közzéadottakon túl Holicsról lényegesen többet a jövőben sem remélhetünk. Meglepő emellett, hogy a nagyszámú magyar nyelvű irodalom ismeretében is mennyire egyenetlenül kezeli az eddigi kutatási eredményeket. Ezek figyelembevételével Holicsnak és a többi európai fajanszüzemnek a kapcsolatait, amelyek oly sokféle szállal kötődnek, teljesebbé tehetné volna. Megállapításai során szembetűnő, hogy olykor feltételezéseket fogad el; bizonyosabb alapokon nyugvó megállapításokat viszont, aminők Holics és Pesaro, Milano kapcsolatai, Radiel János festő, Schweiger Antal szobrász amazoknál biztosabban megállapítható tevékenységei, nem vesz figyelembe.

A barokk manufaktúrák világa, de maga a kor művészete messze állott azoktól a polgári nacionalista törekvésektől, amelyek a romantika idejétől, majd különösen a XIX. sz. második fele, a hisztorizmus időszakában annyira áthatották az európai tudatot, a tudományos kutatást is, és amelyek negatív örökségéből napjainkra is jutott. Holicsnak, a XVIII. század egyik legjelentősebb fajanszgyárának a jelentőségét csak a kor körülményeibe helyezkedve lehet megérteni. Holics éppen olyan üzem volt a történelmi Magyarországnak, akár Stomfa, Tata vagy Buda. Szerző annak a csodálkozásának ad kifejezést, hogy kutatásunk az első világháborút megelőzően és azt követően több ízben foglalkozott a Nyitra megyei manufaktúrával; „seit jeher lebte hier eine Bevölkerung slowakischer Nationalität. Doch rechnen die ungarischen Wissenschaftler die Erzeugnisse der Holitscher Manufaktur noch immer zur Keramik ihres Landes und widmen Holitsch nach wie vor grosse Aufmerksamkeiten”. Eszerint a XX. században kialakult politikai helyzetek következményeinek a kulturális, az esztétikai múlt vonatkozásait is századokkal korábbra visszavetített érvénnyel kellene meghatározni. Részünkről teljességgel megengedhetőnek tartanók azt, hogy K. a herendi vagy a dán porcelángyártással, de akár a szudetanai porcelán múltjával törődjön. K. ismeri és elvéve említi is azt a tényt, hogy a magyar kerámia múltja a honi üzemek egymásból kinövő láncolatán át szervesen fejlődött; érinti azt a fejlődésbeli fonalat, amely révén a holicsi mesterek, szakemberek rajai létrehozták Tata, Buda, Pápa, Herend, Városlőd üzemét, sőt több más kisebb gyártóhelyet. Ennélfogva minden olyan utólagos igyekezet, amely ezt a szálát eltegné, vagy arról tudomást nem venne, történetietlen szemléletként a történelem valóságos folyamatait megsemmisítő következményeket szülne. A XVIII. század művészeti szándékai mindenekfelett az ismert legjobb előképek megközelítésére irányultak; a kornak sejtelte



sem lehetett olyan idők eljövételéről, amelyekben mondjuk egy prágai kutató a legnagyobb magyarországi manufaktúra tőszomszédságában levő falucska lakosságának nyelvi összetétele alapján fog majd kísérletezni Holicsnak valaminő utólagos nemzeti besorolásával. Holics annak a nemzetek feletti európai kultúrfejlődésnek az eredménye, amely a XVIII. században utoljára élte gyanútlan virágkorát, és amelynek menetében a régence, a rokokó, a lehiggadó barokk formái éppoly szabadon áramolhattak végig az ismert világban, akár a felvilágosodásnak nemzetek, népecskék feletti gondolatai. Holicsnak és a többi gyártóhelynek öntudatlan törekvése éppen nem valaminő helyi, parciális sajátossága létrehozására, de a legjobbnak ismert korabeli eredmények utolérésére irányult. A művészet, a műveltség nemzetközisége a tárgyalt művészeti kor termékeit az európai barokk kultúra szerves részesévé avatja, amelyben a történeti Magyarországon és jórészt a magyarországi társadalom igényei szerint készült ellenére sokkal több az, amely általános európaivá formálja, mint az, ami helyileg egyediesíti. Ha ez másként volna, akkor jelzetlen termékei vagy kevésbé egyedi jegyei eseteiben jóval könnyebben különböztethetnénk meg az egyéb európai műhelyek készítményei-

től. K. egy helyen a szlovák habánokról is szól. Jól ismert az a tény, hogy a habánok is éppen a népektől, államhatároktól független vallásos-társadalmi szervezet, mozgalom voltak, amelynél közép-európai áramlásai nyomán az etnikum kérdése ma is a legkevésbé meghatározható, de nem is eldöntője a habán problematikának. A habánok lepődnének meg leginkább, ha az embert világnézeti egységben összekovácsolni kívánó szívós mozgalmuk helyett valaminő szűk nemzeti rekesztékbe darabolnák szét mindazt, amiért annyit küzdöttek, tűrtek és amit egyáltalán e fogalom jelent.

A kutatói buzgalommal, anyagismerettel írt mű nyomán is úgy tűnik, a művészettörténet objektiválódásának kívánatosabb útja az a módszer, amely az európai múlt művészeti emlékeinek jegyeiből inkább azt pillantja meg, ami összeköt, ami közös, mint ami helyileg elkülönülő. Az utóbbi szemlélet a tudományosságon kívüleső tudatbeli adottságok, érzelmek következtében ma még a valóság keresésének útjain eltérítő lehet. A szerves összefüggések meglátásához a XVIII. századi haladás, a felvilágosodás előremutató hagyományai inkább elvezethetnek.

*Kiss Ákos*

A kiadásért felel az Akadémiai Kiadó igazgatója

Műszaki szerkesztő: Helle Mária

A kézirat nyomdába érkezett: 1972. XII. 7. — Terjedelem: 11 (A/5) ív

73-74423 Akadémiai Nyomda, Budapest — Felelős vezető: Bernát György



## СОДЕРЖАНИЕ

### НАУЧНЫЕ СТАТЬИ

ТАМАШ ГУЖИК:	История строительства сервитской церкви и монастыря в Будапеште	1
ИШТВАН БИБО:	План Михая Поллака к Парламенту .....	22

### ИССЛЕДОВАНИЕ

КАТАЛИН ДАВИД:	Данные к иконографии Святого Георгия .....	37
ЛАСЛО МОЛЬНАР:	Периодизация истории фарфорового завода в Геренд .....	44

### СБОРНИК ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ МАТЕРИАЛОВ

БЕЛА ДЕРЕШИ:	По стопам исчезнувших фресок художника Кракера .....	59
АРИСТИД ВАЛКО:	Зодчий Мурет в службе у семьи Эстерхази .....	62
ДЮЛА ПРОКОПП:	Новые данные к творениям Йозефа Гилда в Эстергоме .....	68

### ОБЗОР КНИГ

РУДОЛФ БЕДЭ:	Обзор иностранных журналов вышедших в 1971 г. ....	72
ГИЗЕЛЛА ВИЛХЕЛМБ:	История Венгрии в картинах. Gondolat Будапешт 1971 .....	82
	Corina Nicolescu: Argintăria laică și religioasă în Țările Române, București, 1968. ....	85
	Jana Kybalková: Holitscher Fayence, Deutscher Kunstverlag, München — Berlin, 1970. ....	85

---

*На обложке: Георгий победоносец. Будапешт, Венгерская православная церковь*



## TABLE DES MATIÈRES

### ÉTUDES

GUZSIK, TAMÁS:	L'histoire de la construction de l'église et du couvent de l'Ordre des Servites de Budapest .....	1
BIBÓ, ISTVÁN:	Projet de construction du Palais des États de Mihály Pollack .....	22

### RECHERCHES

DÁVID, KATALIN:	Données sur l'iconographie de saint Georges .....	37
MOLNÁR, LÁSZLÓ:	Division en périodes de l'histoire de la porcelainerie de Herend .....	44

### DOCUMENTATION

GYÉRESSY, BÉLA:	En quête des fresques-Kracker disparues .....	59
VALKÓ, ARISZTID:	L'ingénieur architecte Mourette, attaché au service des Esterházys ...	62
PROKOPP GYULA:	Données récentes sur les oeuvres à Esztergom de József Hild .....	68

### REVUE DES LIVRES

<i>Bedő, Rudolf:</i>	Revue des périodiques étrangers parus en 1971. ....	72
<i>Mme Cenner, née Wilhelmb, Gizella:</i>	L'histoire de la Hongrie par l'image. Gondolat, Budapest, 1971. ....	82
<i>Somogyi Árpád:</i>	Corina Nicolescu: Argintăria laică și religioasă în Țările Române, București, 1968. ....	85
<i>Kiss, Ákos:</i>	Jana Kybalková: Holitscher Fayence, Deutscher Kunstverlag, München—Berlin, 1970. ....	85

Terjeszti a Magyar Posta. Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél, a posta hírlapüzleteiben és a Posta Központi Hírlap Irodánál (KHI, 1900 Budapest V., József nádor tér 1.) közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a KHI. 215—96162 pénzforgalmi jelzőszámára.

Egyes példányok beszerezhetők a 1055 Budapest V., Bajcsy-Zsilinszky út 76. sz. alatti hírlapboltban, az *Akadémiai Kiadónál*, 1363 Budapest V., Alkotmány u. 21. Telefon: 111—010. Pénzforgalmi jelzőszámunk: 215—11488, az *Akadémiai Könyvesboltban*, 1368 Budapest V., Váci u. 22. Telefon: 185—612.

*Sur la couverture: Lutte de saint Georges avec le dragon, l'Église hongroise-orthodoxe à Budapest*





# MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

AKADÉMIAI KIADÓ • 1973 • XXII. ÉVF. 2. SZÁM



# MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

1973

SZERKESZTI

POGÁNY Ö. GÁBOR

SZERKESZTŐ BIZOTTSÁG

ARADI NÓRA, DERCSÉNYI DEZSŐ, KATONAIMRE, KONTHA SÁNDOR, MOJZER MIKLÓS,  
VAYER LAJOS

## TARTALOMJEGYZÉK

„A MAGYAR KÉPZŐMŰVÉSZET A KÉT VILÁGHÁBORÚ KÖZÖTT” Az MTA Művészet-  
történeti Bizottsága és az MTA Művészettörténeti Kutató Csoportja 1972. november 9—10-én  
tartott konferenciája:

KÖPECZI BÉLA megnyitója .....	90
VAYER LAJOS: A korszak művészettörténetírásáról .....	91
TÍMÁR ÁRPÁD: A magyar műkritika főbb tendenciái a két világháború között... ..	94
MAJOR MÁTÉ: Magyar építészet a két világháború között .....	98
NÉMETH LAJOS: Stílustendenciák és irányzatok a két világháború közti magyar képzőművészetben .....	110
KONTHA SÁNDOR: A politikai-ideológiai áramlatok hatása (különös tekintettel a szábrásatra) .....	113
ARADI NÓRA: A képzőművészet és a munkásmozgalom kapcsolata a két világ- háború között Magyarországon .....	117
MÁTRAI LÁSZLÓ: A két világháború közötti korszak esztétikájáról .....	121
POGÁNY Ö. GÁBOR: A Horthy-korszak hivatalos művészetpolitikájáról .....	124
POGÁNY FRIGYES: Iparművészetünk a két világháború között .....	127
KÖRNER ÉVA: Adalékok a magyar képzőművészeti avantgarde történetéhez a két világháború között .....	131
Illés László, Koós Judit, Kubinszky Mihály, K. Nagy Magda, Nagy Péter, Molnár László hozzászólása .....	137

## VITA

Hárs Éva „Martyn Ferenc művészete” című kandidátusi értekezésének vitája	
Pataky Dénes opponensi véleménye .....	146
Miklós Pál opponensi véleménye .....	147
Hárs Éva válasza .....	150

## KÖNYVSZEMLE

Pereházy Károly: Képzőművészek minimonográfiái .....	155
------------------------------------------------------	-----



590

# "MAGYAR KÉPZŐMŰVÉSZET A KÉT VILÁGHÁBORÚ KÖZÖTT"

*az MTA Művészettörténeti Bizottsága és az MTA Művészettörténeti Kutatócsoportja  
1972 november 9—10-én tartott konferenciája*

## BEVEZETTE

KÖPECZI BÉLA, az Akadémia főtitkára

## ELŐADÁST TARTOTTAK

VAYER LAJOS, a művészettörténeti tudományok doktora  
"A KORSZAK MŰVÉSZETTÖRTÉNETÍRÁSÁRÓL"

TÍMÁR ÁRPÁD tudományos kutató  
"A MAGYAR MŰKRITIKA FŐBB TENDENCIÁI A KÉT VILÁGHÁBORÚ KÖZÖTT"

MAJOR MÁTÉ akadémikus  
"MAGYAR ÉPÍTÉSZET A KÉT VILÁGHÁBORÚ KÖZÖTT"

NÉMETH LAJOS, a művészettörténeti tudományok doktora  
"STÍLUSTENDENCIÁK ÉS IRÁNYZATOK A KÉT VILÁGHÁBORÚ KÖZTI MAGYAR MŰVÉSZETBEN"

KONTHA SÁNDOR, a művészettörténeti tudományok kandidátusa  
"A POLITIKAI-IDEOLÓGIAI ÁRAMLATOK HATÁSA (KÜLÖNÖS TEKINTETTEL A SZOBRÁSZATRA)"

ARADI NÓRA, a művészettörténeti tudományok kandidátusa  
"A KÉPZŐMŰVÉSZET ÉS A MUNKÁSMOZGALOM KAPCSOLATA A KÉT VILÁGHÁBORÚ KÖZÖTT MAGYAR-ORSZÁGON"

MÁTRAI LÁSZLÓ akadémikus  
"A KÉT VILÁGHÁBORÚ KÖZÖTTI KORSZAK ESZTÉTIKÁJÁRÓL"

POGÁNY Ö. GÁBOR, a művészettörténeti tudományok kandidátusa  
"A HORTHY-KORSZAK HIVATALOS MŰVÉSZETPOLITIKÁJÁRÓL"

POGÁNY FRIGYES, a művészettörténeti tudományok doktora  
"IPARMŰVÉSZETÜNK A KÉT VILÁGHÁBORÚ KÖZÖTT"

KÖRNER ÉVA, a művészettörténeti tudományok kandidátusa  
"ADALÉKOK A MAGYAR KÉPZŐMŰVÉSZETI AVANTGARDE TÖRTÉNETÉHEZ A KÉT VILÁGHÁBORÚ KÖZÖTT"

## HOZZÁSZÓLT

ILLÉS LÁSZLÓ, az irodalomtörténeti tudományok kandidátusa

KOÓS JUDIT, a művészettörténeti tudományok kandidátusa

KUBINSZKY MIHÁLY, a történettudományok kandidátusa

K. NAGY MAGDA, a történettudományok kandidátusa

NAGY PÉTER, az irodalomtörténeti tudományok doktora

MOINÁR LÁSZLÓ, a művészettörténeti tudományok kandidátusa



Tisztelt Konferencia!

Örömmel teszek eleget a Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Bizottsága és a Művészettörténeti Kutatócsoport felkérésének, hogy nyissam meg a magyar képzőművészet a két világháború között című konferenciát.

Aki valamennyire is ismerős a mai magyar képzőművészettel, annak eredményeivel és gondoljaival, tudja, hogy a közvetlen múlt feltárása nélkül nem lehet választ adni a sokszor nagyon is bonyolultnak tűnő kortársi kérdésekre. Márpedig a két világháború közötti magyar képzőművészet történetéről, ha sokat is tudunk, de nem eleget. A korszak rendszeres, sokoldalú, az összefüggéseket is kereső feltárására mindeddig nem került sor.

Hazai vitáinkban, de külföldiek érdeklődésében is sokszor hangzik el: vajon Magyarország a két világháború között hátramaradt-e a képzőművészeti fejlődésben Nyugat-Európához vagy akár a környező országokhoz képest, s ebben a gondolatkörben maradványok, vajon mivel magyarázható, hogy nálunk az új irányzatok oly nehezen törtek előre, ha egyáltalán jelentkeztek, annak ellenére, hogy kiváló festők, szobrászok, iparművészek, építészek hosszú sorát tudjuk említeni.

Nyilvánvaló, hogy a magyarázatot elsősorban az akkori Magyarország társadalmi valóságában, az uralkodó ideológia által terjesztett művészi eszményekben kell keresni. De vajon elegendő-e ez a magyarázat, vajon nem kell-e tekintetbe venni a társadalmi és a művészi fejlődés közti párhuzamosságok mellett annak különbségeit is, és vajon az uralkodó eszmék mellett nem terjedtek-e el haladó gondolatok is, amelyek megtermékenyíthették a képzőművészetet?

A konferencia előadásainak tematikája azt bizonyítja, hogy komplex módon közelítik meg a magyar képzőművészet két világháború közötti problematikáját, s a társadalomtörténetől az esztétikatörténetig a legkülönbözőbb diszciplínák próbálnak választ adni arra, hogy milyen irányzatok és miért jelentkeztek hazánkban az adott korban.

A két világháború közötti magyar képzőművészetben a reakciós ideológiát kiszolgáló képzőművészettől újító tendenciákig sok mindent megtalálunk. A konzervatíviz-

mus és a forradalmiság két pólusa között, amely e korszakban a politikában egyik oldalon az ún. keresztény nemzeti kurzust és a másikon a munkásmozgalmat jelentette, átmeneti politikai-ideológiai jelenségek is feltűnnek, amelyeknek hatása jelentkezett a képzőművészetben is. Volt tehát nemcsak a neobarokkra esküdő akadémizmus és vele szemben szocialista realista művészet, hanem sok olyan irányzat is, amely részben a hagyományos, részben az avantgarde irányzatokhoz kapcsolódott. Azt hiszem, hogy a két világháború közötti képzőművészet tanulmányozása szempontjából jelentős ennek a „közöttek területnek” a megismerése és árnyalt értékelése. Ez a vizsgálódás olyan tanulságokat hozhat, amelyek mind az eszme-, mind a művészettörténet számára sokat adhatnak, de érdekesek a mai elméleti irodalom szempontjából is.

Személy szerint különösen üdvözlöm a konferenciának azt a törekvését, hogy a képzőművészeti fejlődés mellett vizsgálja az elméleti tevékenységet is, amely a két világháború között a művészetkritikában, a művészettörténetben és az esztétikában kialakult. Azt hiszem, mindnyájunk számára, akik nem magával az alkotással, hanem annak elemzésével foglalkozunk, izgalmas kérdés, hogy vajon egy-egy kor elméleti irodalma milyen mértékben volt képes megragadni a művészeti folyamatok lényegét, tudott-e nemcsak leírni, hanem értékelni is, s értéktételei megállták-e helyüket, kiállták-e az idők próbáját. További és ugyancsak nem jelentéktelen kérdés, hogy ez az elméleti irodalom milyen értelemben és mértékben hatott az alkotótevékenységre és a közvéleményre. Most, amikor kritikai életünknek egyfajta elbizonytalanodásáról beszélünk, az ilyenfajta összefüggések keresése — azt hiszem — nem hiábavaló és nem minden tanulság nélküli.

Nincs szándékom a vita elébe vágni, s ezt az alkalmat nem találom megfelelőnek arra sem, hogy erről vagy arról a kérdéstről személyes véleményemet elmondjam. Problémákra szerettem volna felhívni a figyelmet s ilyen módon megnyitni A magyar képzőművészet a két világháború között című konferenciát. Kívánok jó előadásokat, élénk vitát s olyan tanulságokat, amelyek e kor művészettörténetének megírását segítik.



Jómagamra, mint a művészettörténész referensek közül sorrendben a legelsőre, lényegében a tudománytörténeti vizsgálódásnak éppenséggel nem könnyű terhe hárult. Súlyos feladat ez, mert megoldását a vonatkozó széleskörű és mélyreható részletkutatásoknak csaknem teljes hiánya és még a felette kevés tudománytörténeti publikációban itt-ott megnyilvánuló értékeléseknek csaknem általános fogyatékosága teszi nehezzé, bonyolulttá, sőt problematikusná is. De ülésszakunk, amely a Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutatócsoportjának készülő magyar művészettörténeti szintézise jegyében a két világháború közötti korszak kérdéskörét tűzte ki tematikájának — úgy gondolom — nem a végleges választás, hanem éppen a problémák megmondott felvetésének dolgát szabta maga elé. Következésképpen a rendelkezésemre álló félórán a tudománytörténeti tényanyagot csupán néhány — talán önkényesen választott — szempont szerint lehetek csak képes — talán felületesebbnek ható — vizsgálódás tárgyává tenni. Ezek a szempontok: elsősorban azoknak a balítéleteknek az előzetes bírálata, amelyek az említett tudománytörténeti vonatkozású érdekes közleményekben — és itt nemcsak az e tematikát központjukba helyező publikációkra, hanem a különféle előszavakra, zárszavakra, opponensi és más referátumokra, jegyzetek utalásaira stb. is gondolunk — napvilágot láttak; másodsorban a hazai művészettörténetírásnak az egyetemes művészettörténetírásban játszott szerepére vetett futólagos pillantás. Semmi több, semmi tézisszerű vagy deklarativ igényű tudománytörténeti értekezés. Mondanivalónk csupán a szóban forgó korszak tudománytörténetének fokozott kutatására kíván serkenteni, és e kutatások alaposabbá, pontosabbá, teljesebbé, sőt mélyebbé tételének szükségességére óhajtja a figyelmet felhívni.

Elöljáróban — éppen mivel referátumunk első a sorban — néhány ismeretes, ám újra meg újra tudatosítani való tény — éppen mert a következő referátumok terhen kívánunk könnyíteni — kell a korszak művészettörténettudományának kutatási közképéről elősorolnunk. A három vezető szerepet játszó intézmény, a budapesti tudományegyetem két tanszéke (Hekler Antal 1918-tól, Gerevich Tibor 1924-től állottak tanszéki intézeteik élén, mindketten 1882-ben születtek, Hekler 1940-ben, Gerevich 1954-ben halt meg) és a budapesti Szépművészeti Múzeum, mely a korszakban nemcsak a régi és új külföldi, hanem a régi és új hazai képzőművészet gyűjteményi anyagát is tartalmazta (élén 1914-től Petrovics Elek, 1935-től Csánky Dénes állott). A korszak másik országos művészeti múzeuma, a budapesti Iparművészeti Múzeum nem játszott vezető szerepet a kutatás területén, elsősorban tisztázatlan szakmai profilja miatt és ebben osztozott vele a Magyar Nemzeti Múzeum is (időnként Magyar Történeti Múzeum néven), ugyancsak művészeti gyűjteményi anyagának bonyolult profilja miatt. E vezető művészettörténeti intézmények felett a kulturális minisztérium — az úgynevezett Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium — állott, a Magyar Tudományos Akadémia szerepe a tudománypolitikai irányítás területén a korszakban jelentéktelennek tekinthető a minisztériuméhoz képest. A minisztérium tudom-

ánypolitikájában — a társadalomtudományok szempontjából is — két időszakot kell a szóban forgó korszakban megkülönböztetnünk. Egyszerűség kedvéért a két periódus két miniszterhez kapcsolható: klebelsbergi és hómani időszokról szoktunk beszélni és ezt — a periodizáció minden szokásos hiányossága mellett is — többé-kevésbé helyesen tesszük. Klebelsberg Kunó 1922-től 1931-ig, Hóman Bálint 1932-től — kis megszakítással — 1942-ig irányította — szűkítsük le immár — a történettudományok hazai sorsát. Ugyancsak a rövidség követelte szimplifikációval úgy mondható, hogy a két kultuszminiszter lényegében a bethleni és a gömbösi általános bel- és külpolitikának sajátos művelődéspolitikai reprezentánsa volt. Következésképpen a két egymásra következő periódus tudománypolitikájáról szólva semmiképpen sem beszélhetünk a szó eredeti értelmében vett fejlődésről: nem előrehaladás, hanem visszahátrálás, magyarán mondva a reakciós ideológia érvényesülésének fokozódása jelzi a — hogy úgy mondjuk, — permanens ellenforradalom korszakának baljós útját.

Az említett három vezető szakmai intézmény mellett a művészettörténet-tudományok sem önálló kutató intézete, sem önálló szakmai folyóirata — sem magyar, sem idegen nyelven — nem volt. Az egyetemi tanszékek sorozatokban igyekeztek publikálni — több-kevesebb sikerrel — a privátdocensi és doktori disszertációkat, a Szépművészeti Múzeum — teljes eredményességgel, ám felette változó időrendben — tette közzé évkönyveiben a múzeumi gyűjtemények műtárgyaira vonatkozó és lényegében érdemes attribúciós eredményű tanulmányokat és közleményeket, melyeknek hasznos sorát csak néhanapján tette változatosabbá egy-egy monografikus témájú értekezés is. Ha egy kutató az egyetemi vagy múzeumi aktualitáson túlmenő stúdiumot kívánt megjelentetni, úgy — mit tehetett mást — bekérkedett az Archaeologiai Értesítőnek ugyancsak eléggé rendszeresen folytatottságban napvilágot látó köteteibe: erre szerencsés lehetőséget tulajdonképpen a két szaktudomány, a régészetnek és a művészettörténetnek ugyancsak tisztázatlan profil-problémája nyújtott. Idevágó egyébként általában a néprajznak és különösen a népművészet történetének újból csak tisztázatlan korrelációja, általában a művészettörténet és különösen az iparművészettörténet kérdéskörének aspektusából.

A szóban forgó korszak félidejében, 1934-től kezdve mint a kutatásban vezető szerepre hivatott intézmény zárkózott fel a három mellé a negyedik: az újjászervezett Műemlékek Országos Bizottsága, élén az említett egyetemi professzorral mint elnökkel, Gerevich Tiborral. Mint a múzeumoknál sem csak a műtárgyak őrzése-kiállítása, úgy itt sem csupán a műemlékek védelme-feltárása, hanem azok szakmai tanulmánya is ez intézményre tartozott. Eképpen tette közzé — eléggé publikációs műfaji bizonytalanságtól terhesen — a Bizottság (valójában Hivatal) a Magyarország Művészeti Emlékei-nek kötetét, amelyben hol egy város, hol egy emlékcsoport, hol egy korszak monográfiái kerültek publikálásra.

Summa summarum: a kutatásra hivatott intézmények a szóban forgó korszak évtizedein keresztül — publikációi tanúságtétele szerint — úgy adtak számot végzett



kutatómunkájukról az utókor számára maradandó szakirodalomban, ahogy arra éppen érzékű volt. Tervszerű munkamegosztásról, lényegbevágó profil-problémáról, döntő dolgokra való intenzív koncentrációról, a magyar vagy az egyetemes művészettörténettudományban a hazai kutatásra-kutatókra háruló feladatok konkrét megoldásainak tudatos vállalásáról annak idején nem volt szó, — és a mi napjainkról a korszakra visszatekintvén sem beszélhetünk róla. Ez az a tényanyag, amelyet — talán terjedelmesebben, mintsem időnk engedte — újból hasznosnak, sőt szükségesnek tartottunk tudatosítani.

Ha mármint a hazánk felszabadulása óta a két világháború közötti korszakot tárgyaló vagy érintő tudománytörténeti irodalmat vesszük szemügyre, úgy mindenekelőtt azt kell megállapítanunk, hogy az érdemes szerzők minden esetben a magyar — vagy ha így jobban esik, úgy magyarországi — művészet történetének területén művelt kutatásokat méltatták vagy bírálták, hol jószándékú objektivitással, hol rosszindulatú szubjektivitással. Paradigmaként elsősorban két tanulmány, a periódus két professzorának egy-egy reprezentatív — úgy mondanók, hogy protokolláris — megnyilatkozása szolgált. Hekler Antal 1921-ben tartotta előadását „A magyar művészettörténelem feladatai” címen a Magyar Történelmi Társulatban — Gerevich Tibor 1923-ban tartotta előadását „A régi magyar művészet európai helyzete” címen a Magyar Tudományos Akadémián —, akkor, amikor a Tanácsköztársaság még eleven emléke riasztotta a kurzus művelődéspolitikáját, és akkor, amikor az irredentizmus friss propagandája a kultúrfőlény jelszavával zavarta meg a tudós elmék sorait — irodalomtörténeti analógiaként idézzük csak Babits Mihályt és Kosztolányi Dezsőt... Nagy tévedés a tudománytörténet szempontjából ezt a két megnyilatkozást úgy a két professzor fejére olvasni, mintha ez a két megnyilatkozás mutatta volna meg végesvégi a korszak művészettörténetírásának útját, és adott volna nemcsak követendő, hanem valóban is követett programot a hazai kutatás összessége számára. Hiszen már csak azért sem volt módjában, mert bennük csupán a magyar és nem az egyetemes művészettörténeti kutatás megoldandó feladatairól esett szó. Ne tulajdonítsunk hát a tudománytörténeti kutatás túlzott jelentőséget ennek a két, valaha elhangzott, ünnepélyes és — elnézést kérek két elődöm és egyben tanárom megbecsült emléktől — kurzus-szabta opportunista megnyilatkozásnak. Ha tárgyilagosan kívánunk közeledni a két egyetemi kutató intézmény tudománytörténeti értékeléséhez, úgy nemcsak a két tanár, hanem a csaknem kétszáz tanítvány végzett munkáját kell majdan behatóan megvizsgálni, és az ő kutatásaiknak eredményeit kell együttesen a rembrandti arany-mérő precíz mérlegére helyezni.

Itt kell kitérnünk a korszak e két vezető kutatási intézményének, a két egyetemi tanszéknek még napjainkban is két szomszédvárként kísértő emlékével való végleges leszámolásra. Hekler-tanszék: német orientáció, Gerevich-tanszék: olasz orientáció, Gerevich-tanszék: romantika- és gótikakutatás, Hekler-tanszék: barokk-kutatás... így tükrözik az óvatos tudománytörténeti vázlatok az éppenséggel nem hűséges és hiteles képet, — hozzátéve azt is, hogy mindkét tanszék egyképpen igyekezett a magáét megtenni a XIX. századi kutatás területén is. De ha mélyebbre hatol a kutatás, úgy nem ezeket fogja találni, főképpen ha nem a statisztika külső-séges adataira támaszkodik, hanem a kvalitás és nem a kvantitás bensőséges értékmérőjét fogja alkalmazni. Mert például Bogay Tamás a középkori művész társadalmi helyzetéről és Kampis Antal a régi magyarországi faszobrászat kezdeteiről írott disszertációját Heklerhez nyújtotta be és viszont Bíró József a nagyváradi, Pálunkás László az esztergomi, Tölgyessy Felícia a pozsonyi, Bertalan Vilmos a pestbudai barokk művészetről szóló doktori dolgozataikat Gerevichhez nyújtották be. Következésképpen a körülbelül 120 Gerevich-disszertációnak nem a tematikáját kell összevetnünk a körülbelül 20 Hekler-disszertációnak a tematikájával, hanem a tanároktól tanított tanítványok szakmai eredményeit, mindenekelőtt a további történeti kutatások szempontjából való időtál-

lásuk szempontjából. És itt még egy lényeges dologra kell felhívunk a figyelmet. Többen mutattak rá már arra, hogy a szomszédvárak kapitányai, a két professzor, lényegében azonos ideológiai alapon állott, és ez így is van, azonban ez a tény sem az ő saját — hogy úgy mondjuk — absztrakt passzusaiakkal illusztrálendő, hanem a két katedrától kezdeményezett és nem is csak a kiváló követőktől, hanem a szerény tanítványoktól — a dii minorum gentium-tól — írott konkrét textusokkal dokumentálendő. Csupán egyetlen példa: sem az anyaggyűjtés és adatközlés módszere, sem az interpretáció metodikája nem különbözik egymástól a két Dorfmeister-freskós dunántúli barokk templomnak disszertációjaként készült monográfiájában, noha az egyik — Szmercsányi Marianne-é Heklerhez, a másik — Szántó Iréné Gerevichhez nyújtott be. De magasabb régiókba emelkedve: Kampis Antalnak a régi magyar szárnyasoltár-szobrászatról írott műve vagy Genthon Istvánnak a régi magyar szárnyasoltár-festészetről írott műve — tudjuk, az első Hekler Antalnak, a második Gerevich Tibornak volt magántanára — vajon milyen mélyebb szemléleti, vagy — hogy még komolyabban mondjuk — lényegbevágóbb ideológiai differenciákat mutat? Hiszen a Hekler-iskolának német és a Gerevich-iskolának olasz szimpátiái itt is és egyebütt is a historiográfiai forráskritika teljes nyugalommal írhatja a professzorok iránti lojalitás számlájára — idézzük csak fel mind Kampisnak, mind Genthonnak a modern francia művészet iránt őszintén érzett szimpátiájának emlékeit... Végezetül még egy — talán ironikusnak tűnő — adalék: Hekler hírtelen halála után Gerevich — némi személyi természetű zökkenők után — doktori diplomával szentesítette a volt konkurens katedra disszertációs témáit. Nincs tehát fantázia abban, hogy a korszakban vezető kutatási szerepet játszó egyetemi tanszék avult személyi ellentéteinek szembeállításával töltse idejét a tudománytörténeti kutatás: a két intézmény végzett munkáját egyrészt a közös ideológiai alap bázisából kiindulva, másrészt az egyéni kutatási teljesítmények sajátos aspektusaiba belehatolva lehet és kell értékelnie.

Ha tovább szemrevételezzük az eltelt utolsó negyedszázad tudománytörténeti vonatkozású — ismételjük, ugyancsak gyér és fogyatékos — irodalmát, úgy benne két irányzatnak — vagy úgy is mondhatjuk — két szemléletnek — de még helyesebb, ha úgy mondjuk — két kutatási módszernek a folytonos emlegetésével találkozunk. Az egyik a pozitívizmus, a másik a szellemtörténet, — az egyikben a régi, már avuló rosszat, a másikban az új, még éledő rosszat látja a szimplifikáló historiográfia. Sőt, mi több és még vulgárisabb: a magas szintű forrás- és stíluskritikai apparátussal publikált anyaggyűjtő és adatközlő művekre, topográfiákra, katalógusokra, korpuszokra a pozitívizmus címkejét ragasztja rá, és a művészet történetét a kultúra más területeinek történetével magasabb rendű egységben tárgyalni törekvő, irodalomtörténeti, zenetörténeti, filozófiatörténeti összefüggésekbe belekapcsolni igyekvő műveket, monográfiákat és szintéziseket egyaránt a szellemtörténet dobozába szorítja bele. Hogy csupán két szélsőséges példát említsünk a felületes ideológián alapuló tudománytörténet könnyelmű terminológiájára: így lett Hoffmann Edithnek a régi magyar bibliofilekről — lényegében a miniatúra-piktúra emlékeiről — írott könyve „pozitivisták” mű, és így lett Horváth Henriknek a Zsigmond királyról és koráról — lényegében az internacionális gótika hazai korszakáról — írott könyve „szellemtörténet” mű. Nincs itt hely arra, hogy egyrészt a pozitívizmus, másrészt a szellemtörténet filozófiai vagy historiográfiai kategóriáinak még lexikális címszó-szerű definícióival töltjük most az időt, — ám egyetlen tényt le kell szögeznünk: akár mint szemléletről, akár mint a szemléletből következő kutatási módszerről beszélünk e két, annak idején az egyetemes művészettörténetben is uralkodó társadalomtudományi irányzatról, sosem szabad szem elől tévesztelnünk, hogy mindkettő mögött határozott filozófiai koncepció állott, azaz a pozitívizmus — akár idealista, akár materialista indulású és érzékű — az empirizmus jegyében működik, és a szellemtörténet mindenképpen vagy a szubjektív vagy az objektív idealizmus csillagzata



alatt tevékenykedik akkor, amikor a kutatások az absztrakt elmélet magasságából a konkrét gyakorlat mélységébe szállanak alá. Ergo: a „konceptió” soha sincs filozófiai bázis nélkül. De kérjük: a szóban forgó korszak érdemes művészettörténetírásának megoly értékes műveiben vajon hol lelhető fel ilyen eredeti értelmében a pozitívista vagy a szellemtörténész koncepció? Vestigia terrent — kérem, tekintsenek el ebben az esetben a kiváló auktorokkal vagy opuszokkal való példálózgatástól... Kétségtelen, hogy pozitivistikus vagy szellemtörténészi ráhatások és ráérzések — példának okáért említsük halványan áttűnő és igencsak távolban elvesző nyomokban. Félreértés ne essék: az opuszok értéke és az auktorok érdeme szempontjából ez semmiképpen sem abszolút negatív ítélet, csupán relatív bírálat az ő hajdani jelenük, a szóban forgó korszak összképe szempontjából — a tudománytörténet igazságos ítélőszéke előtt. Következésképpen kimondhatjuk, hogy tudománytörténeti szakirodalmunk — tisztelet a kivételnek — abba a sajnálatos metodikai tévedésbe esett, hogy tulajdonképpen a kutatás két örökérvényű fázisát, az analitikus elemzést pozitivistának tartotta, és a szintetikus értékelést szellemtörténészeknek gondolta. Vulgarizmus volt ez a javából: sokkal mélyebbre kell hatolnia és sokkal magasabbra kell emelkednie a tudománytörténeti kutatásnak, ha a nemzetközi társadalomtudományi irányzatok érvényesülését a hazai művészettörténetírásban ki akarja mutatni.

Itt érkeztünk el az előljáróban említett második, ám „tho'last, not least” szempontunkhoz: a hazai művészettörténetírásnak az egyetemes művészettörténettudományban játszott szerepének problémájához. A Tanácsköztársaság után az ellenforradalmi rendszernek valóban nagyarányú és súlyos következtetésekkel terhes művészettörténész-exportot sikerült produkálnia. Előbb vagy utóbb elhagyta hazáját — születési évük szerinti rendben soroljuk elő őket — Meller Simon, Antal Frigyes, Wilde János, Hauser Arnold, Tolnay Károly. Ugye nehéz lenne az ő életműveik nélkül a modern reneszánsz stúdiumot úgy elképzelni, ahogy az napjainkban a nagyvilágban él és virul éppen az ő kutatásaiknak internacionális bázisán? És ugye könnyű ezeknek az auktoroknak az opuszaiban a filozófiai bázisú koncepciót felfedezni és ezeket a koncepciókat az uralkodó társadalomtudományi irányzatok kategóriáiba méltóképpen beleilleszteni! De térjünk vissza az idehaza maradottakhoz és — mert életművük napjainkban végre-valahára közismert és méltóképpen megbecsült is, azért nem térünk ki rájuk bővebben és

részletesebben — csupán költői kérdéseket teszünk fel övélük kapcsolatban. Miért nem írta meg a szóban forgó korszakban Gerevich Tibor az itáliai miniatura-piktúra történetét, miért nem írta meg Hoffmann Edith az európai rajzművészet történetét, miért nem írta meg Pigler Andor az egyetemes barokk művészet ikonológiai szintézisét, miért nem írta meg Balogh Jolán az itáliai reneszánsz szobrászművészet történetét, miért nem írta meg Mihalik Sándor az európai ötvösművészet történetét, miért nem írta meg Genthon István — és itt meg kell állnunk, mert éppenséggel nem egyetlen egyetemes művészettörténeti szintézis az, amelynek valóra váltására ő hivatott volt... A példák fájdalmasak — a poétikus kérdésekre felette prózai a válasz. A két világháború közötti korszak hazai tudománypolitikája nem igényelte még azoktól a legkiválóbb művészettörténész talentumoktól sem, akikben megvolt — újból a bűvös szót mondjuk a „konceptió” lehetősége — azt, hogy rejtett értékeiket az egyetemes nemzetközi szakmai közvélemény előtt napvilágra hozzák. A kevés kivétel: Ybl Ervin itáliai szobrásztörténeti szintézise, amely csak magyar nyelven jelent meg, Péter András szintetikus igényű tanulmányai és Gombosi György monográfiái csupán a szomorú szabályt erősítik. Eképpen az itthon dolgozók az egyre csúnyácskább haza végig hűséges szolgálatában leszámoltak a közviszonyokkal, és miközben a nemzetközi tudományos közélet annak idején és napjainkban is méltán adózik tisztelettel mind az egyetemes művészettörténet területén kifejtett — lényegében attribúciós — munkásságuk, mind a magyarországi művészettörténet területén végzett analitikus és szintetikus tevékenységük előtt — mi magyar művészettörténészek egyre vagyunk kötelezve: vonjuk le a két világháború közötti korszak művészettörténetírásának tudománytörténeti vizsgálatából azt, ami jelenünkre hordozza következtetéseit. Mert: „nomine mutato de te fabula narratur...”

Szempontjaink, példáink, utalásaink, vélekedéseink referátumunk címének felette kis mértékben tehettek elég. Témánkról nem rövid referátumot kellene előadnunk, hanem hosszú elaborátumot kellene kidolgoznunk — mégis úgy gondoltam, hogy annak a művészettörténésznek, aki a szóban forgó dolgoknak már fiatal publikáló kutatóként részese volt, — hogy a vergiliusi citátumot adaptáljuk: „quorum pars” no nem „magna” csupán „minima fui”, — efféle nem szellem-, hanem eszmetörténeti adalékokkal kell a saját nem pozitivistikus, hanem empirikus tapasztalatai alapján némi ötleteket felvetnie. Köszönöm figyelmüket és türelmüket.

Vayer Lajos



# A MAGYAR MŰKRITIKA FŐBB TENDENCIÁI A KÉT VILÁGHÁBORÚ KÖZÖTT

A tervezett művészettörténeti összefoglalás a nagyobb terjedelem adta lehetőségekkel élve bővíteni szándékozik témakörét is. Szükségesnek mutatkozik, hogy több más, eddig elhanyagolt rész- vagy határterület feldolgozása mellett a magyar műkritika történetének megírására is sort kerítsünk. Munkánkban szinte semmilyen előzményre sem támaszkodhatunk,<sup>[1]</sup> nem vitatkozhatunk elődeinkkel, nem elemezhetjük módszertani felfogásukat, sőt rendkívül kevés az az összegyűjtött anyag is, amelyet felhasználhatunk. Egyszerre kell tehát az alapos anyaggyűjtő munkát és a legáltalánosabb módszertani kérdések tisztázását elvégeznünk.

Mindenekeiőtt — ha csak utalásszerűen is — foglalkoznunk kell a rendszerezés lehetséges elveivel. A két világháború közötti korszak képzőművészeti kritikájának történeti feldolgozásakor az anyag elrendezésére többféle megközelítési mód kínálkozik. Elképzelhető, hogy a műkritikát a művészettörténet tükörképének tekintjük, folyamatos reflexiónak, reagálásnak, amely híven követi a művészeti élet, a művészeti produkció változásait, fejlődését. Ily módon a kritikátörténet tagolása is követné a művészettörténetét. A feldolgozásnak ez a módja természetesen feltételezi, hogy a művészet történetének bemutatását már kielégítően megoldottuk, sikerült elfogadható rendező elvet találnunk, azaz döntöttünk a kronologikus vagy tematikus, az életműveket, művészmonográfiákat vagy a műfajokat alapul vevő elrendezés, az általános történeti vagy a speciálisan művészettörténeti periodizálás mellett. De tárgyalható a kritika a társadalom szellemi életének, a korszak ideológiai mozgalmainak, a kritikai és művészeti közelet részeként is. Nyilvánvaló, hogy a kritikanak az is feladata, hogy a társadalom művészeti igényeit megfogalmazza és közvetítse, a különféle társadalmi osztályok, rétegek szemléletét, ízlését képviselje. Ily módon az elrendezés megfogalmazható mind az ideológiatörténet, mind a szociológia terminusaival, azaz beszélhetünk pozitivistá, szellemtörténeti, marxista kritikáról, a freudizmus, a fajelmélet hatásáról, illetve politikai-szociológiai kifejezésekkel élve: a hivatalos kultúrpolitikát, a liberális polgári vagy értelmiségi rétegeket, a kispolgárságot, az úri középosztályt, a munkásosztályt képviselő kritikáról. Felfogható lenne, némi egyoldalúsággal, a kritika úgy is, hogy az művészeti irányzatok, csoportok, egyesületek, vagy galériák, kiadóvállalatok, folyóiratok nézeteit hirdette, érdekeit szolgálta. Mindenesetre akad néhány látványos példa arra is, hogy egy-egy kritikus egész életére elkötelezte magát valamelyik irányzat vagy csoport támogatójaként. Végül rendszerezni lehet a kritikai tevékenységet úgy is, hogy azt — az irodalmi és tudományos teljesítményhez hasonlóan — a kritikusok önálló alkotó tevékenységének, szellemi teljesítményének tekintjük, s így életműveket monografikusan tárgyaljuk.

Az optimális megoldás természetesen az lenne, ha ezeket a szempontokat sikerülne valahogy egyesíteni, összeegyeztetni, hiszen mindegyik nézőpontnak van valami előnye, van valamennyi relatív jogosultsága. A főbb tendenciák jelenlegi áttekintésekor — első megközelítésként — természetesen szerényebb megoldást kell választanunk. A rendelkezésre álló keretekhez és az előmunká-

latok eddigi eredményeihez igazodva arra tehetünk csak kísérletet, hogy néhány jól elhatárolható, egymással plasztikusan szembeállítható kritikus életművet ismer-tessünk. A személyek, illetve az általuk reprezentált tendenciák kiválasztása a korszakra vonatkozó szinopszis felépítését követi.<sup>[1/a]</sup> A következőkben tehát — a szinopszis sorrendjének megfelelően — Gerevich Tibor, Rabínovszky Máriausz, Hevesy Iván és Bálint György képző-művészetkritikai munkásságát kívánom röviden jelle-mezni. A nevek megválasztása természetesen önmagában még nem jelent értékítéletet, rangsorolást. A döntésnek praktikus okai voltak, legalább még tíz-tizenöt hasonló jelentőségű és színvonalú kritikus munkásságának fel-dolgozására lenne szükség ahhoz, hogy a korszak műkri-tikájáról tárgyilagos ítéletet mondhassunk.<sup>[2]</sup>

Gerevich Tibor kritikus munkássága — a cikkek számát tekintve — nem túlságosan nagy, de ennek a néhány bírálatnak és programadó cikknek — melyek egyébként 1920-tól 1944-ig híven végigkísérik az egész korszakot — az ad jelentőséget, hogy írójuk több fontos hivatalos funkciót töltött be. Egyetemi tanár, a Rómái Magyar Akadémia igazgatója, az egyházművészeti tanács és a Műemlékek Országos Bizottságának elnöke, a velen-cei biennálék rendezője volt, a hivatalos kultúrpolitika szószólójaként, sőt egyik aktív formálójaként tevékeny-kedett. Szemlélete, céljai nem változtak az eltelt 25 év alatt, programjának főbb elemei — melyek már a húszas évek elején írt cikkeiben is megtalálhatók — a követ-kezők voltak: keresztény-nemzeti megújulás, korszerű egyházművészet, olasz orientáció.

„A legelfogulatlanabb szem is megállapíthatja, hogy Magyarországon keresztény és nemzeti felbuzdulás van. Új korszakunknak ez két legfőbb jelzője. E reneszánsz megnyilatkozik politikában, társadalmi életben, irodalomban; művészete még nincs. . .”<sup>[3]</sup> — írta 1920-ban, feladatának tekintve azt, hogy az új képzőművészet létrejöttét elősegítse. A megújulás legfőbb biztosítékának a korszerű egyházművészet megteremtését tartotta. A korszerűséget természetesen egészen sajátosan értel-mezte. Élesen bírálta mindazt, ami a modern képző-művészet legjavához tartozott: „materialista korszak volt ez, . . . a formátlant, sőt a csúnyát kereste. . .”<sup>[4]</sup> — írta sommásan az ellenforradalmat megelőző évtize-dekről. Már az impresszionizmust is elvetette, amely szerinte: „nem válhatott a nemzeti lélek tolmácsává, mert a belső kifejezését, a tartalmat programszerűen mellőzte”.<sup>[5]</sup> Nem volt jobb véleménye természetesen az impresszionizmus után következő irányokról sem. Alig van cikke, amelyből hiányozna éles kifakadása a „párizsi iskola” ellen, melynek anarchikus, amorális, nemzetietlen szellemét az ott összegyűlt idegeneknek, a „művészi hagyományokkal és művészi kultúrával alig bíró fajok és nemzetek fiai”-nak rovására írta. Hasonló-képpen elítélte a weimari korszak „ízlésbeli anarchiában színlődő Németország”-át, és a Tanácsköztársaságig ter-jedő korszak magyarországi progresszív mozgalmait is. Nemcsak az impresszionizmust követő művészeket, az impresszionizmust propagáló, azt hovatovább a hiva-talos művészet rangjára emelő kritikusokat támadta, hanem az egész generációt, a szabadkőműves összeeskü-



vést szövő, „kozmodopolita radikálisok torzónak maradt keverék generációját”. [6] A képzőművészet szűkebb területén név szerint is emlegette, kiket utasít el, kik mellett emel szót: „Budapest bevette és tömjénezte... Rippl-Rónai írka rajzait és a Nyolcakat csak úgy, mint Szép Ernőt és Szomorót s fölényesen megmosolyogta Benczurt és Szabolcskát. Munkácsy már „teátrális” és »bitumos« volt. Hódolt Gauguin tahiti paralízisének és hidegen ment el Puvis de Chavannes mellett.” [7] Ezeket a példáit, melyek egyetlen bekezdésben bukkannak fel, kiegészíthetjük még néhány további névvel: támadta a „fényzsonglőr Manet”-t, Chagallt, Noldet, Archipenkót, a „falusi ködmöntől és pruszliktól kölcsönző Lechner-féle építéset”-et, — megvédelmelte viszont László Fülöpöt, „a kiváló arcképfestőt”, s a legkiválóbb elődök közt emlegette az eklektika harmadik vonalába tartozó Roskovits Ignácot és Vastagh Györgyöt. A névsor tehát jól jellemzi, mit értett Gerevich korszerűségén. Stílusis eszményét — fontolva haladó konzervativizmusának szellemében — normative is megfogalmazta: „Ne másoljuk a múltat, de tanuljunk belőle... Az egyszerű hívőket nem szabad oly művészi problémákkal feszélyezni, melyeket nem ért. Ne legyen a templom elvont s hatásában ki nem próbált művészeti problémák kísérleti állomása.” [8]

A világháború és a forradalmak korszakát válságként átélő Gerevich számára a művészeti és a társadalmi anarchiából, káoszából csak egy kivezető út látszott, csak egy megoldást tartott követésre méltónak: az olasz fasizista mozgalmat s a hozzá kapcsolódó novecento névvel jelölt művészeti irányt. Igen jó szemmel, már 1920-ban felfigyelt rá, hogy „az olasz művészetben új klasszicizmus alakul ki,” [9] s ez alternatívaként kínálkozik minden nemzetiellen, anarchisztikus, tartalmat tagadó modern irányzattal szemben. Örömmel üdvözölte „a nemzeti életben csodálatosan megújódott olasz nép” művészeti alkotásait, melyek „egészséges, életörömmel telt szellemet sugároznak.” [10] „A fasizmus egészséges esztétikai klímája-t” [11] olyannyira kedvezőnek tartotta a művészet szempontjából, hogy a magyar művészet megújulását is csak olasz földön, az olasz példa közvetlen hatása alatt tudta elképzelni. Gyakorlati kultúrpolitikai, művészetszervező tevékenységében arra törekedett, hogy létrehozzon egy ilyen olasz orientációjú művészeti mozgalmat, kitartó munkával megteremtette ennek szervezeti, oktatási feltételeit is, létrejött a Római Magyar Akadémia, a római ösztöndíjak intézménye. Hamarosan felnőtt, kinevelődött az ideáljainak megfelelő művésznemzedék — az ún. római iskola —, útjukat tekintélyével, befolyásával és kritikai tollával is egyengette. Észményeinek legteljesebb megvalósulását Aba-Novák művészetében találta meg. Nagy elégtellel üdvözölte benne azt a művészt, aki egyszerre modern és magyar, formaújító és vallásos, s akit a „külföldi kritika egyhangúlag elismert”, és az „új európai festéset legnagyobbjai közé” sorolt. [12] Pártfogoltjain kívül más művészekről alig írt, értékrendje rendkívül szubjektív és egyoldalú volt, ítéletei sokszor teljesen megalapozatlanok, elhibáztak. Hol Munkácsyt mérte Rembrandthoz, Michelangelóhoz, [13] hol Aba-Novákban látta Leonardo szellemének újraébredését, [14] és még Szörédi Ilona gyengécske szentképeit is a felvidéki szárnyasoltárokhöz és az olasz trecento képeihez hasonlította. [15] Politikai elfogultságai gyakran háttérbe szorították, elnyomták szakmai igényeinek megfelelően például egész egyszerűen „a művészi hagyományok nélküli” népekhez sorolta a cseheket. Az olaszoktól viszont minden elfogadott, mindent dicsőretre méltónak tartott. A fasizista hadigépezetet dicsőítő olasz kiállításról ezt írta 1943-ban: „emberi célokért és ideálokért, a jobb emberségért, az igazságért s nem a rombolásért küzdenek. Ez a humánus, ez a mélyen olasz érzés az egész kiállításon végigvonul, nem egy rajz méltó a XVI. sz.-i firenzei nagy mesterek rajzaihoz.” [16]

Gerevich Tibor tehát végig kitartott kritikái és kultúrpolitikai elvei mellett, [17] munkásságát csak a háború elvesztése, a felszabadulás szakította meg, illetve zárta le

véglegesen, elutasítva azt a Horthy-korszak egész kultúrpolitikájával együtt.

A korszak kritikusaik nagy többsége természetesen nem tekinthető a hivatalos kultúrpolitika feltétlen hívének. A gazdasági-társadalmi körülmények — legalábbis az ellenforradalmi terror enyhültevel — lehetővé tették a sajtóviszonyok némely liberális vonásának helyreállítását. A napilapok, folyóiratok relatív gazdasági önállósága módot adott arra, hogy a kultuszkormányzatától eltérő vagy azzal nyíltan szembeeszálló véleményeket is közöljenek. Ily módon a polgári szemléletű, progresszív jellegű álláspontoknak viszonylag széles skálája alakulhatott ki, mennyiségileg és az íráskor színvonalát tekintve is ide sorolható a korabeli kritikák javarésze. Éppen ezért célszerűnek látszik — a jelenlegi kereteken belül is — e derékhadnak legalább két reprezentánsát — Rabinovszky Máriuszt és Hevesy Ivánt bemutatni.

Rabinovszky Máriusz alapos művészettörténeti tanulmányok után a liberális szellemű Pester Lloyd és a Nyugat munkatársaként kezdte kritikai pályafutását. A háborút és a forradalmakat követő, átalakulást, megújulást sóvárgó korszakban ő is a kibontakozást kereste, éberrel figyelte, mikor jelenik meg az új, a régiekhez mérhető egységes, nagy stílus. Liberális szemléletéhez természetesen hozzátartozott, hogy jóindulattal, türelemmel kezelje a különféle művészeti törekvéseket. Az értékeket kereste mindenben, becsülte a tehetséget, a tudást, a jó színvonalat, felfigyelt minden igazán újra. Ízléséhez, szemléletéhez legközelebb a húszas évek leghaladóbb művészeti egyesülése, a KUT állott, törekvéseit támogatta, bírálatával segítette, de nem zárkózott el a baloldaliabb szocialista szemléletű művészet megértésétől sem. Az elsők között volt, akik felismerték Derkovits, Dési Huber és Mészáros művészetének jelentőségét, újszerűségét: „örömmel láttuk Derkovits Gyula a lélek mélyéből előtörő, lázas élményekkel fűtött, meleg, ragyogó sötét színű festményeit. Derkovits festészete szenvedélyes, fájdalmasan szomorú, fojtott, temperamentumot és szépséget áhító lélekből fakad” — írta 1927-ben. [18] A jóindulat, a megértő szándék azonban nem kritikátlanúságból fakadt, az előbbi kiállítás-ismertetésben például Molnár C. Pálról a következőket írta: „állandóan azon a bizonyos késél vékonyágú megnyén mozog, amely a ragyogóan művészt a káprázatosan giccesstől elválasztja”. [19]

Rabinovszky Máriusz művésztírói tevékenysége igen sokoldalú volt, figyelme nem korlátozódott a kiállításon látottakra. Azon kevesek közé tartozott, akiket a művészeti élet egésze érdekelt. Sokat foglalkozott a művészek szociális helyzetével, megélhetési gondjaikkal, a műkereskedelem viszonyaival, a művészeti oktatás, az akadémiák, a kiállítási lehetőségek és formák, a művészeti egyesületek kérdéseivel. A kritikák, publicisztikai írások mellett népszerű, ismeretterjesztő történeti munkákat is írt. Személyes nevelő-felvilágosító hajlama nagyobb terjedelmű cikkeiből is kiténik, ha csak tehette, kiállítás ismertetéseit, művészportréit történeti elemzésekbe, körülmények fejlődésrajzaiba ágyazta. A liberális korszak legpozitívabb tulajdonságainak megőrzése mellett Rabinovszky kritikai egyénisége mélyebb rokonságban van a klasszikus polgárság XVIII. századi műértőivel is; a jó ízlés, a következetesség, a racionális érvelés, [20] a morális pátosz, az ízeltelesség, és dilettantizmus könyörtelen bírálat — ezek legfőbb jellemvonásai. Cikkeinek terjedelme gyakran nagyon szűkre szabott, de néhány mondatos jellemzéseit telitalálatok, ítéletei biztosak, maradandóak. Írásaiiban nagyon nehéz lenne akár egyetlen súlyosabb tévedést, elhamarkodott ítéletet vagy valamiféle személyes indítékú elfogultságot találni. Kritikai munkásságát sajnos igen korán — már a harmincas évek közepén — elsovasztották a fasizálódo közállapotok, ez irányú tevékenysége azonban a felszabadulás után újra kibontakozhatott.

A polgári kritika balszárnyán elhelyezkedő Hevesy Iván a magyar avantgardizmus legjelesebb műhelyéből, a MA köréből indult. Igen élénk művésztírói tevékenységet fejtett ki a Tanácsköztársaság idején, feltétlen híve volt a forradalomnak, bizonyos volt abban, hogy az új,



az eljövendő társadalomban mind a társadalmi, mind a művészeti problémák megoldódnak. „A kommunizmus társadalmától hatalmasabb és univerzálisabb tömegművészetet és tömegkultúrát várhatunk minden eddiginél. Mert ebben az új kultúrában egy erős új hit, új vallás fog találkozni a felszabadult tömegek felszabadult erejével... Az új rend új vallása — nevezzük ezt most tudatos szocialista világszemléletnek — a tökéletes életet a földön mutatja meg, a földre ígéri, nem a földön túlra.” [21] Véleménye szerint az új művészet új stílust és új műfajokat fog keresni magának, ennek lehetőségei azonban már a MA körében is kialakultak: „az új festészet monumentális, demonstratív és aktív, drámai erejű és egyszerűségű, csak ki kell mennie az utcára, hogy plakát legyen... szerepe lesz: a tömegbe szuggerálni az új hitet, az új erkölcsöt... segíteni vérré válni az új embert, az új rendet.” [22] Ideáljainak első megvalósulását a MA körül csoportosultak művészetében találta meg, leg többre Uitz Béla festészetét értékelte, de sokra tartotta Mattis Teutsch Jánost, érdeklődéssel figyelte Bortnyik Sándor és a többi fiatal fejlődését is.

Elveit a Tanácsköztársaság bukása után sem adta fel, írásai a MA bécsi emigrációja idején a Nyugatban jelentek meg, feltűnő azonban — szinte egyedülálló —, hogy továbbra is nyíltan kiállt mindkét forradalom mellett, szocialistának, a szükségszerűen eljövő új kommunista társadalom hívének vallotta magát. [23] Művészi ideáljait, értékrendszert töretlenül átmentette és bátran hirdette az ellenforradalom éveiben is, ugyanazokról írt, ugyanazokért küzdött, akikhez a forradalom idején csatlakozott. [24]

Avantgarde környezete és szimpátiái ellenére kritikáinak stílusa, nyelve mindig mértéktartó maradt, sohasem mondott le a racionális érvelésről, kerülte a meghökkentő nyelvi-logikai furcsaságokat, célja a meggyőzés, az értelemre való hatás volt. Kortársainak művészeti törekvéseit a jövő társadalmá, és a jövő művészete felől közelítette meg, tagadta a művészet öncélúságát, gyűlölte mindent, ami a régi kultúra felbomlásaként jött létre, bírálta a dekadencia, az individualizmus, az anarchizmus minden megnyilvánulását, mert ezek — véleménye szerint — akadályai a kollektív szellemű etikus művészet kibontakozásának. Harcostársaival is szembefordult, ha úgy érezte, hogy azok hűtlenek lettek eredeti célkitűzéseikhez. „Amint a futurizmus is imitatív vagy hedonisztikus játékká zuhlott, úgy vált moráltalan és önmagáért való játékká az expresszionizmus is a képarchitektúrában, amelynek »alkotói« amellet nem áttalják műveiket kollektív megnyilvánulásoknak hazudni. Ez a játékos műgyerekeskedés nem elszigetelt és véletlen jelenség, a kultúra szénilitásának jele” [25] — írta 1921-ben, a MA irányváltoztatásakor.

Hevesy Iván műkritikáinak rendkívül nagy a forrásértéke. Ezek az írások hitelesen tanúskodnak egyrészt arról, hogy a MA köré csoportosult művészek és művészeti írók a forradalmak idején a művészeti és a társadalmi megújulást mennyire egyszerre, egymástól elválaszthatatlanul képzelték el, másrészt arról is, hogy a mozgalom egyik legjelentősebb kritikusa mennyire árnyaltan látta, milyen éles bírálattal szemlélte a körülötte kavargó törekvéseket, milyen távol állt tőle az a fajta modern — ma sem ritka — relativizmus, amelyik az újdonság jegyében minden nívellál, amelyik minden irányzatot, minden izmust világnézeti indítékaitól, erkölcsi felfogásától függetlenül egyformán értékesnek tart.

Hevesy Iván a húszas évek végén — miután az újabb forradalomhoz, az új társadalom megszületéséhez fűzőtt

remények megghiúsultak, és e csalódástól egyáltalán nem függetlenül az aktivista mozgalom is széthullott — felhagyott a képzőművészeti kritikák írásával. Néhány cikket írt még a modern plakátról, amely talán hasonlított valamennyire korábbi elképzeléseihez, majd teljes energiájával a film, később pedig a fotóművészet felé fordult, abban találva meg a kor adekvát művészi kifejező eszközét.

A munkásmozgalommal több-kevesebb kapcsolatot tartó, a marxizmus szemléletét alkalmazó kritikusok nem túlságosan népes táborának egyik indokolatlanul mellőzött tagja Bálint György. Publicisztikájának színvonalát, tragikus sorsú alakjának erkölcsi nagyságát, tisztaságát már sokszor méltatták, képzőművészeti kritikáiról azonban kevés szó esett. Nem volt művészettörténeti végzettsége, nem művészettörténészként nyúlt a műalkotásokhoz. Az ő szemében a művek nem stílusirányokat vagy művészeti problémák megoldási lehetőségeit reprezentálták, hanem aktuális emberi érzéseket, élet-szituációkat, szellemi attitűdöket, erkölcsi magatartásformákat fejeztek ki. A képzőművészet megnyilvánulásait is úgy tekintette, mint a mindennapi élet vagy az embert körülvevő természet jelenségeit: minden apróság — sokszor első látásra teljesen érdektelennek tűnő semmiség — aktuális jelentést, fontos üzenetet rejtgetett számára. „Minden jellemző valamire, minden kifejez valamit. A legapróbb mozzanat is tünet, vagy ha úgy tetszik, bűnjel.” [26] Szemléletének illusztrálásaként elég, ha itt csak legismertebb írásaira, A tintahal, az Eső, a Jég-táblák, a Sirályok, a Régi bútorok c. kis remekművekre utalunk. A képzőművészet alkotásaiban is ezt az üzenetet kereste. Így közelítette meg például Csontváry festészetét, akinek szuggesztív képeiről ezt írta: „Ontotta az örvöngő domboldalakat, a gyilkos fákat és a szorongó öblöket” [27], de ily módon interpretálta Derkovits Utolsó vacsora c. alkotását is: „Az asztalt munkások ülték körül. Mély, keserű szomorúság áradt ebből a festményből, az alakok olyanok voltak, mint egy levert felkelés megalázott hősei.” [28] Ezt a sajátosan értelmezett szimbolikus jelentést kérte számon kortársaitól is, akik „egyre növekvő lírával és légiességgel” fordultak el a riasztó valóságtól: „micsoda óriási alkotó lehetőségek tárulnának fel, ha a festők ezzel a magasrendű lírizmussal, ezzel az elmélyült pszichológiával ismét szembe tudnának és mernének nézni a mai élet anyagi valóságával.” [29] Sohasem mondott le arról, hogy a képzőművészet is részt vállaljon a társadalmi harcokban, bírálata azonban mindig megértő és jóindulatú volt, íásaiban nyomát sem találjuk a szektás elfogultságnak, türelmetlenségnek. A polgári kultúra maradandó humánus értékeit éppúgy értette és megbecsülte, mint Derkovits zsenialitását vagy az ifjabb generáció bontakozó szocialista művészetének első próbálkozásait. [30] Szükségképpen szembekerült az avantgardizmus problémáival is, amely a harmincas években rendkívüli módon foglalkoztatta a baloldali és szocialista képzőművészeket. Véleménye nagyon közel állt Dési Huber felfogásához, mindketten „szükséges” fokozatnak, átmenetnek, iskolának tekintették az izmusokat, olyan kísérletnek, amelyben létrejött az új, harmonikus művészet gazdagabb eszköztára. [31] A kor — és a későbbi korok — szélsőséges vélekedései közepette figyelemre méltó Bálint György állásfoglalása, forrásértékén túlmenően, elvi kiindulópontként is tanulságos, a problémák megközelítéséhez olyan szempontokat kínál, amelyek mai vizsgálódásainkban is eredményesek lehetnek.

*Timár Árpád*



1 A korszak műkritikájának monografikus feldolgozására eddig nem történt kísérlet. A Corvina Kiadó A művészettörténet forrásai c. sorozatában jelent meg Perneczky Géza: Kortársak szemével. Írások a magyar művészetről 1896–1945. c. antológiája (1967), mely a két világháború közti korszakból is bőségesen válogat kritikákat, bevezető tanulmánya pedig az egyetlen írás, mely szerény terjedelemben ugyan, de a minket érdeklő korszakról is átfogó képet ad.

A korszak nevesebb kritikusi közül eddig csak kettőnek az írásait gyűjtötték össze. 1959-ben jelent meg Dési Huber István: A művészetről c. cikkgyűjteménye (Szerk.: Oelmacher Anna. A művészettörténet forrásai. Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata); 1965-ben pedig Rabinovszky Máriausz: Két korszak határán c. kötete (Vál.: Dávid Katalin, Corvina). Ez utóbbi, Vayer Lajos tanulmány jellegű Emlékbeszéde mellett két szubjektívebb hangú visszaemlékezést is közölt, Artner Tivadar és Martyn Ferenc írásait.

Elek Artúr cikkei ugyan nincsenek összegyűjtve, de irodalmi-kritikusi munkásságát már feldolgozták. Az irodalomtörténeti jellegű monográfián belül egy fejezet (Elek a műkritikus) képzőművészeti írásaival foglalkozik. (Marianna D. Birnbaum: Elek Artúr pályája. Budapest, 1969. Irodalomtörténeti füzetek 66. sz. 117–146. o.)

1a Kontha Sándor: A Tanácsköztársaság leverésétől a felszabadulásig (Szerkesztési vázlat) MTA Művészettörténeti Kutatócsoport Tájékoztatója I: 95–104. Bp. 1972.

2 Az említett négy kritikuson kívül feltétlenül alapos elemzést igényel Lyka Károly, Farkas Zoltán, Elek Artúr, Bálint Aladár, Petrovics Elek, Oltványi Artinger Imre, Réti István, Genthon István, Kállai Ernő, Kassák Lajos, Dési Huber István, Háy Károly László, Ybl Ervin, Jajczay János, Mariay Ödön, s még néhány fiatalabb, pályáját a 30-as évek második felében megkezdett kritikus tevékenysége is.

3 Gerevich Tibor: Egyházművészetünk jövője. Magyar Iparművészet, 1920: 26–31.

4 Uo.

5 Uo.

6 Gerevich Tibor: A magyar művészet jelentősége. Magyar Szemle, 1927: 241–252.

7 Gerevich Tibor: Egyházművészetünk jövője. Magyar Iparművészet, 1920: 26–31.

8 Uo.

9 Uo.

10 Az idézet így folytatódik: „míg a német és a magyar (Nyolcak, Kernstok, Grünwald) expresszionisták gyakran beteg, emyedt lelki dispoziációt, ennek megfelelő dekadens, elvadult formákkal fejeznek ki”. Gerevich Tibor: A modern olasz művészet. Új Nemzedék, 1922. márc. 19. 7–8.; lásd még: A modern olasz művészet. Magyar Szemle, 1929: 236–243.

11 Gerevich Tibor: Aba Novák és az új magyar művészet. Magyar Szemle, 1941: 341–350.

12 Uo.

13 Gerevich Tibor: Munkácsy Mihály. Szépművészet, 1944: 73–83.

14 Gerevich Tibor: Aba Novák Vilmos. Szépművészet, 1941: 261–266.

15 „...gyöngéd költői előadásban, bensőséges érzéstartalmában rokon régi felvidéki szárnyasoltárainkkal éppúgy, mint az olasz Trecento képeivel. Állhatna akár az assisi S. Francescoban vagy a löcsei Jakab templomban...” Gerevich Tibor: R. Szörédi Ilona Szent Margit oltára. Szépművészet, 1944: 266–267.

16 Gerevich Tibor: Olasz kiállítás a Nücsarnokban. Szépművészet, 1943: 127–129.

17 Még 1944-ben sem talált aktuálisabb feladatot, mint hogy a nacionalista túlzások ellen küzdő progresszív kritikusokkal – Fülep Lajossal, Rabinovszky Máriusszal, Farkas Zoltánnal, Illyés Gyulával – szemben megvédelmezze Munkácsy, Zichy, Benczúr és László Fülöp „nagyágát” és „magarságát”. Lásd: Gerevich Tibor: A magyar művészet és „Hírünk a világban”. Szépművészet, 1944: 19–21.; Benczúr Gyula. Szépművészet, 1944: 37–47. és Munkácsy Mihály. Szépművészet, 1944: 73–83.

18 Rabinovszky Máriausz: Kiállítások. Magyar Grafika, 1927: 373–374.

19 Uo.

20 Rabinovszky racionalisztikus hajlama gyakran összeütkezésbe került az egymást követő izmusok nyílt vagy alig leplezett irracionálisizmusával. Megpróbálta ilyenkor törekvéseit értelmezni, „lefordítani” a józan ész nyelvére, hasznos, értékes elemeket, racionális részüket elválasztani. Lásd: A kubizmustól a konstruktivizmusig; és Tárgy és tartalom. Hogarthól a futurizmusig. Rabinovszky Máriausz: Két korszak határán. Budapest, 1965. 113–124; és 149–157.

21 Hevesy Iván: Tömegkultúra—tömegművészet. MA, 1919. ápr. 10. IV. évf. 4. sz. 70–71.

22 Hevesy Iván: Az új plakát. MA, 1919. máj. 15. IV. évf. 5. sz. 106–107.

23 „Az igazi új művészet, a jövő művészetének útját pedig már megvilágították egy-egy pillanatra a lefolyt tömegmozgalmak.” (A művészet agóniája. Nyugat, 1921. I. 1513–20.) „A tömegnek ez a felszín alatt rejtelmesen küszködő és háborgó ereje megmutatta magát a 18-as és 19-es év forradalmi mozgalmában.” (Uitz Béla. Nyugat, 1922. I. 1205–11.) „Két akarat van ma, amely döntően uralkodik: tespedt korunk hatalmas optimizmusa, a forradalmi szocializmus, és a másik minden, ami ezzel a hatalmas optimizmussal szemben mozog: kultúrnyedtség, fáradt dekadencia, hitetlenség, pesszimizmus.” (A dadaista világnézet. Nyugat, 1923. II. 191–196.) „Egy új kultúra kezdetének kezdetén vagyunk...” Az új művészet, a jövő művészete csak tömegművészet lehet.” (A politikai plakát. Nyugat, 1922. I. 517–523.) „...szocialista felfogásom is más partokra vitt...” (Levél Osváth Ernőnek. Nyugat, 1923. I. 809.)

24 Hevesy Iván: Máttis Teutsch új metszetei. Nyugat, 1921. I. 1509–1510.; Uitz Béla. Nyugat, 1922. I. 1205–11.; Máttis Teutsch János. Nyugat, 1923. I. 1938–43.

25 Hevesy Iván: A művészet agóniája. Nyugat, 1921. I. 1513–20.

26 Bálint György: Dalköltészet. A toronyőr visszapillant. Budapest, 1961. I. k. 188.

27 Bálint György: Csontváry. A toronyőr visszapillant. Budapest, 1961. II. k. 236.

28 Bálint György: Derkovits Gyula Dózsa sorozata. I. m. 253.

29 Bálint György: Új magyar akvarellek. I. m. 262.

30 „...túlnyomó része egészen fiatal, most induló ember, azt a termékeny és nagyjelentőségű utat követik, melyet Derkovits Gyula zsenije jelölt ki. Az elhunyt nagy festő két kiállított remekműve mintegy szimbolikusan is jelzi, hogy ezek a művészek az ő szellemében kívánnak dolgozni a maguk egyéni nyelvén.” Bálint György: Újrealisták. Magyarország, 1936. okt. 4.

31 Bálint György: A húszéves „Dada”. A toronyőr visszapillant. Budapest, 1961. II. k. 230–233.; Vad harc a karosszékekben. I. m. 262–264.; Vasbetontorony. I. m. 384–387.



A két világháború közti magyar kultúra e, kerekítve, negyedszázada építészeti történetében nem csupán a szakadatlan átmenetnek egyik, érdekes szakasza, hanem ugrásszerű minőségi változást is hoz, mintegy belerobbanva a meglévőnek, a továbbélőnek világába.

Az építészeti konzervativizmusnak, mint mindennek, az adott gazdasági, társadalmi, politikai helyzet, az uralkodó osztály egyre inkább támadva-védekező magatartása az alapja.

Ez érvényesül — többek közt — építészoktatásunkban is. A polgári és a szocialista forradalom alig három-negyedszázadnyi rövid idejétől eltekintve, e negyedszázad csaknem egész folyamán a *M. Kir. József-Műegyetemen* szinte töretlenül él a XIX. század szelleme.[1] Három építészettörténeti tanszék egysztál: az ókori, a középkori és az újkori, s ezek elsősorban a reprezentatív épületek — „templomok”, „paloták” — gyakran típusok szerinti történetére oktatnak. És külön e korok stílusainak „alaktan”-ára is, hogy az építészek — még a XIX. sz. igényei szerint — mindenféle stílusban tudjanak tervezni. Ugyanez okból az építészet történetének tárgyalása a barokkal zárul, hiszen a XIX. század — e szemlélet alapján — már a „modern” építészet korának volt tekinthető. Ennek megfelelően az ókori és a középkori tanszék tanárai[2] bő gyakorlatokban stílusrajzokat csináltattak és stílusformákkal terveztettek. Az újkori építészet történetét oktató két professzor közül az egyik[3] „Épületek tervezése és berendezése” címen is tartott előadásokat, a tervezési gyakorlatokat pedig az utolsó két évben ketten egymás után[4] vezették. Ily módon a történeti építészett minden korának, stílusának „formakincse”-vel lehetett tervezni. Igaz, az újkori oktató professzorok idővel tágitották a lehetőségeket a XX. század irányában, sőt a ma már közülük csak egyedül életben levő, kitűnő tanárunk, *Kotsis Iván* professzor — aki egyébként szíve szerint a barokkhoz vonzódott — tehetséges tanítványainak szabad kezét adott a „modern”, sőt az „új építészett” kísérleteihez is.

Ezen a — végül is nagyjából 1945-ig tartó — helyzetten akart alapvető változtatást végrehajtani a polgári forradalom idején *Möller István* professzor által kezdeményezett, de csak a Tanácsköztársaság kormánya által elrendelt reform. Ez, természetesen, csak végrehajtása esetén tudta volna a magyar építészek szemléletének és gyakorlatának alakulását meggyorsítani, a fölzárkózást az egyetemes építészet haladásához biztosítani. A reform lényege az volt, hogy különválasztotta a tervezés oktatását az építészettörténetétől és új, tervezési, tanszégeket létesített. Ezekre a kormányzat a kor — illetőleg a megelőző kor, a magyar szecesszió — fiatalabb építész generációból a viszonylag legkiválóbb építészeket választotta és nevezte ki. Éspedig *Pogány Móricot*[5] az „I. tervezői”, *Hikisch Rezsőt*[6] a „II. tervezői”, *Málnai Bélát*[7] az „Ipari és gazdasági építészeti”, *Leszner Manót*[8] a „Városépítési és tervezési”, *Kozma Lajost*[9] pedig a „Lakásberendezési és belső dekorációi” tanszékekre. Egyidejűleg „Művészettörténeti” tanszékét is létesített, melynek vezetésére *Eber László*[10] kapott megbízást. Sajnos, a reform realizálására már nem kerülhetett sor, s csupán a kinevezettek „kompromittál”-tattak, lényegében kétféle következménnyel. Egyesek visszakanyarodtak az építészet konzervatív szemléletéhez és gyakorlatához, így keresvén egzisztálási lehetőségeket, mások egyre közeledtek az építészet megújuló világához és vállalták az ezzel járó, az elvekért és megértetésükért folyó küzdelmet. (Persze e két következmény a valóságban nem volt ily mereven elkülönülő.)

A Tanácsköztársaság bukása után mindenekelőtt a historizálást tagadó, az újat akaró magyar szecesszió (összes változatát egybevéve) él tovább. Részben úgy, hogy az első világháború előtt tervezett néhány épület kivitelezését most fejezik be, részben úgy, hogy egyes mesterei újabb műveikben is életet adnak neki. Egyetlen példaként itt most a *veszprémi színház* néhai alkotóját, a szecesszió magyaros változatai egyikének követőjét, *Medgyaszay Istvánt*[11] kell kiemelni. Ő az első világháború utáni műveiben, például a (XI.) *Budaörsi úti bérházak*ban, lényegében folytatta azt, amit az előbbiekben csinált. Rusztikus kölabazat felett rücskös, szürke vakolatfelületek, konzolos fa ereszpárkány, betonból „faragott”-fa erkélyrácsok stb., — de mindez az építész alakítóképeség érezhető jelenlétével.

Az újhistorizálás azonban erősebbnek bizonyul tagadójánál és számos stílusos változatban születik újjá, mondhatnám „modernizálódik”. Itt csak három jellegzetes példáját ragadom ki a sok változatnak. Az első, az újklasszicista változat, *Hikisch Rezső* több művében is megvalósul. Ezek közül talán legjellegzetesebb a (III.) *Bécsi úti fővárosi kislakások lakótelep* együttese.[12] Ennek épületei összehangolt architektúrájukkal (eredetileg meleg-sárga alapszínen fehér plasztikus rátétekkel, dekoratív zömök dór oszlopokkal, meanderszerű dísszel stb.) a magyar klasszicizmusnak kétségtelenül „modernizált” változatát képviselik.

Az újbarokknak, a két világháború között a világi és egyházi kormányzat köreiben kedvelt stílusnak, favorizált mestere *Wälder Gyula* volt. A tanszékén működő magánirodájában a kor olyan kiváló, fiatalabb építészai dolgoztak, mint *Janáky István*[13], *Lauber László*[14], *Rimanóczy Gyula*[15]. Ők rajzolták, részleteikben tervezték is, azokat a reprezentatív épületeket, melyek, a városképbe illeszkedés nagy építészeti feladatának teljes félreértésével, barokk formákkal épültek a valódi szép barokk épületek közé, elsősorban Egerben, de másutt is. A pesti művek közül leginkább szemünk előtt van a (XI.) *Szent Imre herceg útján*, eredetileg a *ciszterciek gimnáziumának*, *templomának* és *rendházának* hármaskompozíciójából megépült első két egység, a wälderi újbarokk tipikus példája[16].

Az újromantikának jó példája a *szegedi Dóm teret három oldalról záró egyetemi épület*, *Rerrich Béla*[17] műve. A háromszintes, nyerstégla burkolatú épület puritán megfogalmazása — alul arkádokkal, efölött íves záródású ablakokkal, végül az előbbiek ritmusával tudatosan össze nem hangolt ablakcsoporthoz, különösen pedig az arkádsor pilléreinek különbözőképpen formált törzseivel — a középkor idézésének szándékáról vall. De mintha nem a hazai, inkább a korabeli német újromantika hatását lehetne érezni, az egyébként jó építész érzékkel koncipiált megoldáson.



Az említett szecessziótovábbélés, meg az újhistorizálás e példái csak típusok, melyek számtalan „modernizált” változatban és egymással kölcsönhatásban szaporodnak, és általánosan jellemzik a húszas évek második felétől kialakuló „hivatalos” magyar építészetet.

A húszas évek végén aztán, ha az európai kezdeményezésekhez képest [18] csaknem egy évtizeddel késve is, valószínűleg bele robbannak a hivatalos építészeti eme eléggé retrográd szellemi atmoszférájába az „új építészeti” merőben más, friss gondolatai, és az érintett konzervatív építészeti gyakorlatba az „új építészeti” gyakorlatának minőségileg egészen más, első magyar kísérletei, sőt rövidesen kitűnő eredményei is.

A Bauhaus weimari működésének befejeztével — 1925-ben — fejezi be Molnár Farkas [19], Walter Gropius irányította tanulmányait és tér haza Magyarországra. Mivel előbb festőnek készül, a pályamódosítás iskolája után pedig — lévén elégtelen itt a Bauhaus mesterlevele — még különböző tanulmányokkal és tervekkel kell megszereznie a magyar műegyetemi diplomát, harmincéves már, mire önálló, aktív munkáját megkezdi.

Az utolsó gát elhez, az egyetlen, nem könnyű feladat elé állítja. A már említett itthoni építészoktatás merőben más világot képvisel, szakmai és politikai szempontból egyaránt maradt, konzervatívát a Bauhaus progresszivitásával szemben. Ott — olyan magyarokkal, mint az iskola egyik legjelentősebb mestere, Moholy-Nagy László [20], és mint az ugyancsak pécsi, s azóta a szakma talán legnagyobb pályáját befutotta Breuer Marcel [21], az asztalosműhely akkori növendéke — a kor első igazi, azóta sem túlhaladott műhely-iskolájában elsajátította a születő „új építészeti” elveit és módszerét, a maguk nyers, de döntő jelentőségű megfogalmazásában és értelmezésében.

Megtanulta, hogy a gyakorlat az elsődleges, hogy az anyagot, az anyag törvényeit, szerkesztési lehetőségeit, csak az építész manuális munkája révén, hogy az ember — a társadalom — vélt és valódi — igényeit, csak az építész sokoldalú tudományos képzettségével lehet közelíteni, s hogy csak az anyag-szerkezettel, meg a többi anyagi feltétellel, az igény minél tökéletesebb kielégítéséért folytatott harcban születhetik meg a viszonylag legjobb funkciómegoldás, az építészeti mű rendeltetés-szerű optimuma. Megtanulta, hogy a funkció, miként az igény, anyagi és szellemi összetevők egysége, s ezek magasszintű egyesülésének eredményeként alakul ki az építészeti forma, már nem több-kevesebb vagy teljesen függetlenül a tartalomtól, miként a historizáló stílusok esetében történt, hanem azzal szétbontathatatlán ötvöződében, mert csak így képviselheti és fejezheti ki korát, társadalmát — a mi korunkat, társadalmunkat.

Messzire vezetne, ha az itt elmondottakat részletesebben, pontosabban akarnám kifejezni [22], de kétségtelen, hogy a rohanó időben, az építészettel kapcsolatos igények meg az építészeti termelőerők egyre gyorsuló változásában és differenciálódásában az építészeti alkotómunkának, az építészteremtésnek ez az egyetlen módja és lehetősége. Gropius és Breuer 1934-ben szinte egyidőben állapította meg többek között azt, hogy ez az „új építészeti” nem stílusépítészeti, és az építésznek minden feladatát az adott időkereszmetszet és hely rendelkezésre álló és birtokba vehető, legjobb anyagi és szellemi feltételeiből, ezek összefüggéseiből, kölcsönhatásai révén kell újból és újból megoldania. Nem mondták ki — de nem is tudhatták kimondani —, hogy az „új építészeti” elvei és módszerei lényegük szerint a dialektikus szemlélet elvein és módszerén alapulnak [23].

Molnár Farkas, aki egy ideig kommunistának vallotta magát, sem tudta ezt, amint hogy a vázolt alkotófolyamat elveit és módszerét publicisztikai, szakirodalmi munkáiban sem fogalmazta meg még ennyire vázlatos pontossággal sem. Gyakorlati munkájában azonban ezeket követte, és pedig az „új építészeti”-nek mind kiállításokon, mind a lehetőségekhez képest, megvalósult művekben való propagálása révén.

Amikor 1928-ban megalakult az „új építészeti” kezdeményezéseinek egyeztetésére és egységesítésére a CIAM [24], és második — Frankfurt am Main-ban tar-

tott — kongresszusára meghívta Molnár Farkas vezetésével az, akkor már köréje csoportosult, fiatal építészeket is, Molnár lett e nagy jelentőségű szervezet első magyar delegátusa. Második delegátussá pedig hamarosan a csoport másik jelentős építész, Fischer József lépett elő [25]. Kettejük aktív együttműködése a csoport élén teremtette meg az „új építészeti” magyarországi szellemi bázisát és, érintett kétoldali gyakorlatát, tette lehetővé a mozgalom betörését az akkori magyar építészeti zavaros világába.

Röviden említést kell tennem ezért a magyar CIAM-csoport gyakorlati munkájának legélesebb és leghatékonyabb részéről, a propaganda-kiállításokról. Ezek alaposan felkavarták elsősorban a szakmai közvéleményt, de nemcsak azt.

Az első kiállítást 1931 őszén, a Háztartási és Lakberendezési Vásáron rendezték meg, s ezen a KOLHÁZ-at mutatták be. A KOLHÁZ (kollektív ház) gondolata 1920 táján Moszkvában vetődött fel először, amikor is az RSzFSzR gazdasági bizottságának építészeti albizottsága igen radikális títusterveket dolgozott ki a probléma, vagyis a szocialista lakóház-lakásépítés megoldására. Az alapelv az volt, hogy egy-egy emberpár individuális életét egészen minimális keretek közé kell szorítani, és a közösségi élet feltételeit kell ésszerűbben, gazdagabban, mégis gazdaságosabban biztosítani. Ez bizony a család és a családi élet teljes „reform”-ját követelte és a közösségi életre nevelést szolgálta volna. Akkor persze ez még a Szovjetunióban is utópia volt, ott is csak ma kezdenek bizonyos óvatossággal „újítás”-okat bevezetni. A magyar CIAM-csoport azonban, bár tizesztendősséssel, még radikálisabb megoldást javasolt [26], s ez, persze, az adott társadalmi helyzetben még utópisztikusabb volt, mint a szovjet javaslatok. De éppen polgárremítő különösségével szuggerálta azt a gondolatot, hogy az építészeti feladata nemcsak az ember, a társadalom *meglevo* igényeinek közvetlen kielégítése, hanem ezeknek, az eddigienél is magasabb szintű szolgálattal, vagyis az *életforma állandó korszerűsítésével*, szüntelen emelése.

Az 1932 tavaszán, a Tamás Galériában [27] bemutatott kiállítás — a frankfurti és a brüsszeli CIAM kongresszusok nyomán [28] — a kisegisztenciák lakásproblémájával és a racionális beépítési módokkal, vagyis városépítészettel is, foglalkozott. Az elsővel kapcsolatban illesztetlana a meglevo magyar nyomortanyák (például a budafoki barlanglakások) és az akkor folyó „modern” építkezések lakásainak, meg a CIAM-csoport tervezte megoldásoknak kontrasztjában az emberséges, a gazdaságos, az ésszerű, a funkció és az egyszerűség esztétikumával kifejező építészeti fölényt és szükségességét. Ebben a szembeállításban már élesedő társadalomkritika is van, s ez általában megmozgatja a magyar szakmai közvéleményt.

A „legrobbanóbb” szereplésre még ugyanez év őszén kerül sor, a városligeti Iparcsarnokban [29] rendezett Kézművesipari Kiállításon. Itt a csoport a Tamás Galériabeli anyag jelentős kiegészítésével, különösen a társadalomkritika felfokozásával, az összehasonlításoknál a szovjet példákra hivatkozással, elkerülhetetlenül provokálja a rendőrség beavatkozását. A kiállítást még megnyitás előtt betiltják, anyagát elkobozzák, hat rendezőjét pedig egy-egy hónapos, igaz, felfüggesztett, fogházra ítélik a fennálló társadalmi rend elleni izgatás címén.

Ezzel nemcsak tetőződik, be is fejeződik a — hazai — kiállítás-sor, de különböző folyamatokat indít el, illetőleg fokoz fel. Tovább növeli a „baloldali” fiatalok — elsősorban építészek — érdeklődését az „új építészeti” iránt, a „jobboldali”-akban részint ellenérzéseket vált ki — s ez a CIAM-csoport „nemzetközi”, „zsidó-kommunista” voltának „vád”-jával jár —, részint, akarva-akaratlan is, az „új építészeti”, legalábbis formai, gyakran közéleti befogadására, követésére csábítja őket. Ugyanekkor azonban elindítja magának a csoportnak — egy ideig még rejtve maradó — bomlási folyamatát is.

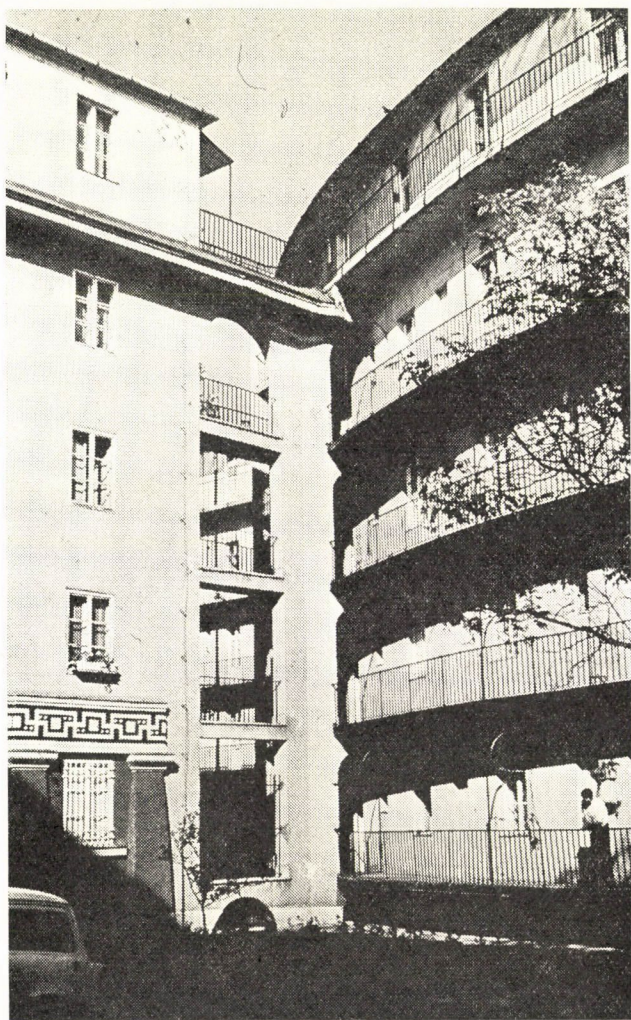
A hat „bűnös” politikai priusza kihat az egész csoportra. A közületi — állami, városi — megbízások lehetősége jórészt elvész a tagok számára, s ez, az amúgy is hullámzó gazdasági és építési konjunktúrában, egzisztenciába vágó dolog. A bomlás akkor sodorja a csoportot a feloszlásig



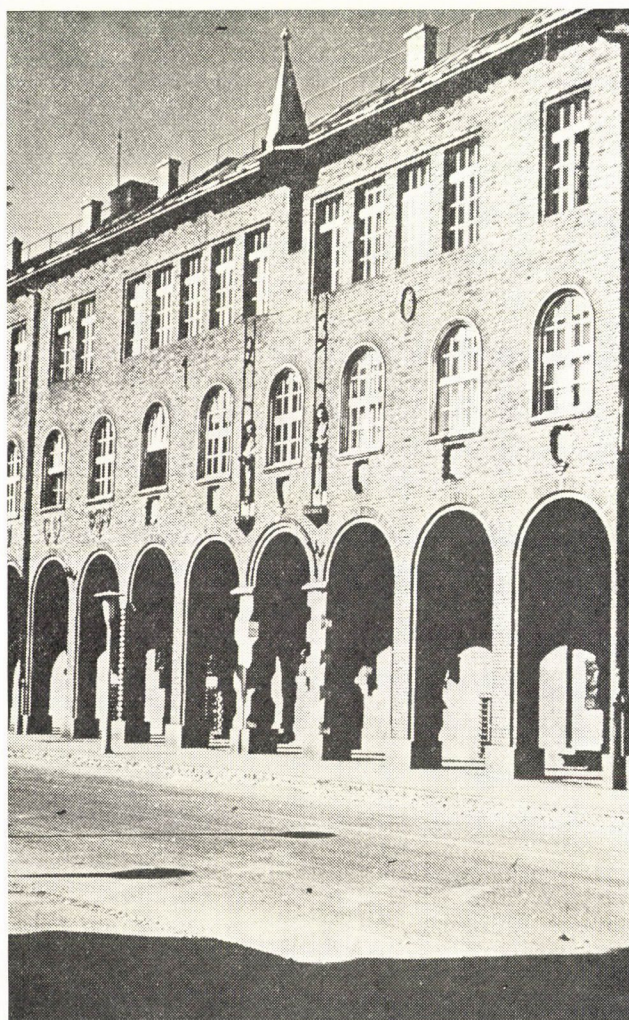


1. Medgyaszay István: Bérház a Budaörsi úton. (1926 körül)

2. Hikisch Rezső: Kislakásos lakótelep a Bécsi úton (1928 körül). Részlet. Mai állapot



4. Rerrich Béla: Egyetemi épület a Dóm téren. Szeged (1929–1930). Részlet. Mai állapot







3. Wälder Gyula: Ciszterci gimnázium a Szent Imre herceg útján (1929—1930). Mai állapot

amikor a *Magyar Mérnöki Kamara*, „baloldalisága” miatt, kizárja Molnár Farkast tagjai sorából, s ez, akkoriban, a tervezői jogosultság megvonását jelentette. Molnár Farkas — nyilván — úgy érezte, hogy egzisztenciája megmentésére csak két lehetősége maradt. Az emigrálás, vagyis, hogy követi Breuert és Gropiust Amerikába, vagy a jobbrafordulás. Gropius azonban nem biztatja [30], s így az utóbbit választja, hogy ismét kamarai tag lehessen [31].

A tényleges választásban megnyilatkozó emberi gyengeség azonban nem ronthatja le Molnár Farkas nagy szakmai érdemeit. Ő volt az, aki — Fischerrel és a csoporttal — az áttörést az „új építéset” ügyében Magyarországon véghezvitte. Műveinek zömét és javát a CIAM-csoport működésének tíz esztendejében csinálta, bár az említett okok miatt, ez a zöm sem volt terjedelmes. De benne van a magyar „új építéset” néhány korai főműve, melyet ma már műemlékként védünk vagy kellene védenünk. Ezek közül itt most csak kettőt tudok kiemelni, talán a legjobbakat: a (XII.) *Lejtő úti villát* és a (II.) *Lotz Károly utcai társasházat*.

A *Lejtő úti villát* [32] az 1933. évi milánói triennálén, a legkisebb családi házak kategóriájában, a legjobbnak minősítették, mert a legegyszerűbb eszközökkel, mégis a szerkesztésben, a funkciómegoldásban, a formálásban az „új építéset” elveit és módszerét a kor legmagasabb szintjén produkálta. Az épület vasbetonvázasa, a telek lejtését kihasználva háromszintes, az alagsor szabad részében a házmasterlakással, a központi fűtés és a pince helyiségeivel, földszinten a nagy háromrészes, egyben nyitható lakóterrel és járulékaival, az emeleten a hálókával és a fürdőszobával. Mindkét hálósobából közvetlen kapcsolat van a tetőteraszhoz, ahonnan könnyű vashágcsón lehet a hálórész feletti napozóteraszra jutni. A szinteket összekötő lépcső az alagsori nyitott teraszról indul és íves falköpenybe csavarodik, mely aztán végig védi a külvilágtól. A nappali nagyobbik részéhez félköríves télikert csatlakozik. A lépcső csaknem teljesen tömör,

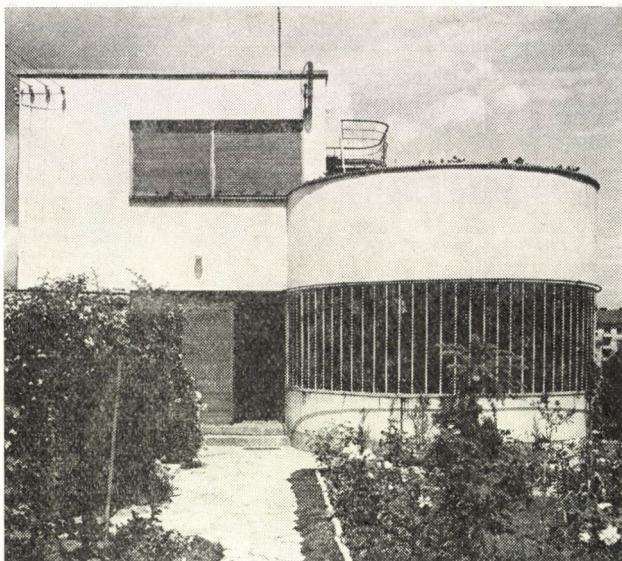
magas, és a télikert teljesen felnyitott, alacsony félhengerre, a teraszokban záruló kubusokkal, plasztikai formáiban gazdaggá teszi ezt az egyébként egyszerű kis épületet.

A Lotz Károly utcai társasház [33] megoldását a keskeny telek és az akkor érvényes építésügyi szabályzat determinálta. Így alakult ki az első magasabb, hátsó alacsonyabb tömbből álló kompozíció. A lakások így, félelem eltolódással, a két tömb közé iktatott lépcsőház mindkét pihenőjéhez csatlakoznak. Az első tömbben egy-egy kétszintes, többszobás lakás van egymás fölött, hátul pedig, legalul a házmasterlakás és a közös helyiségek (mosókonyha, pince), ezek felett egy-egy kétszobás lakás. Az utcai felső kétszintes volt Molnár Farkas második — s egyben utolsó — otthona Pesten, alul a lak-, felül a hálórész és a tervezőirodával. A lakást magatervezte bútorokkal és Breuer-csőszékekkel rendezte be — igazi Bauhaus-módra. Különösen a karcsú, utca felőli tömb szintenként végigfutó ablak- és loggiasávjával, egyszerűségével, arányosságával nagyszertűen képviseli a Bauhaus-elveket és módszert.

De nem csak a Bauhaus közvetlen forrása a kor magyar „új építéset”-ének, hanem Le Corbusier párizsi kolostorműterme is, ahol, 1922-től, a világ minden tájáról érkezett fiatalok dolgoznak és tanulnak. Magyarok is ketten: ifj. *Dávid Károly* [34] és unokafivére, *Wanner János* [35], akik 1931—1932-ben dolgoztak a mesternél.

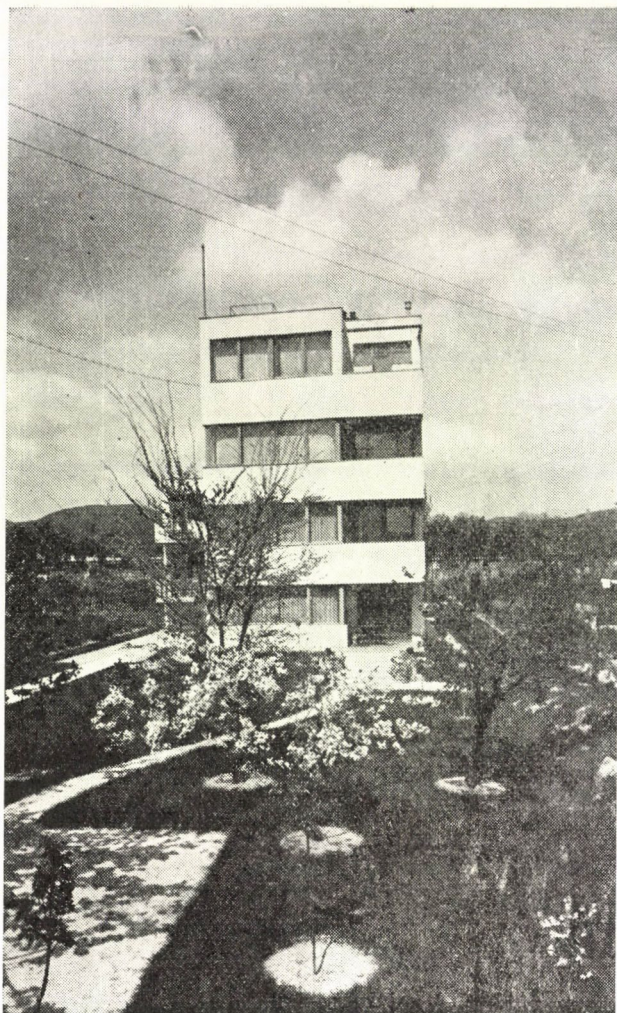
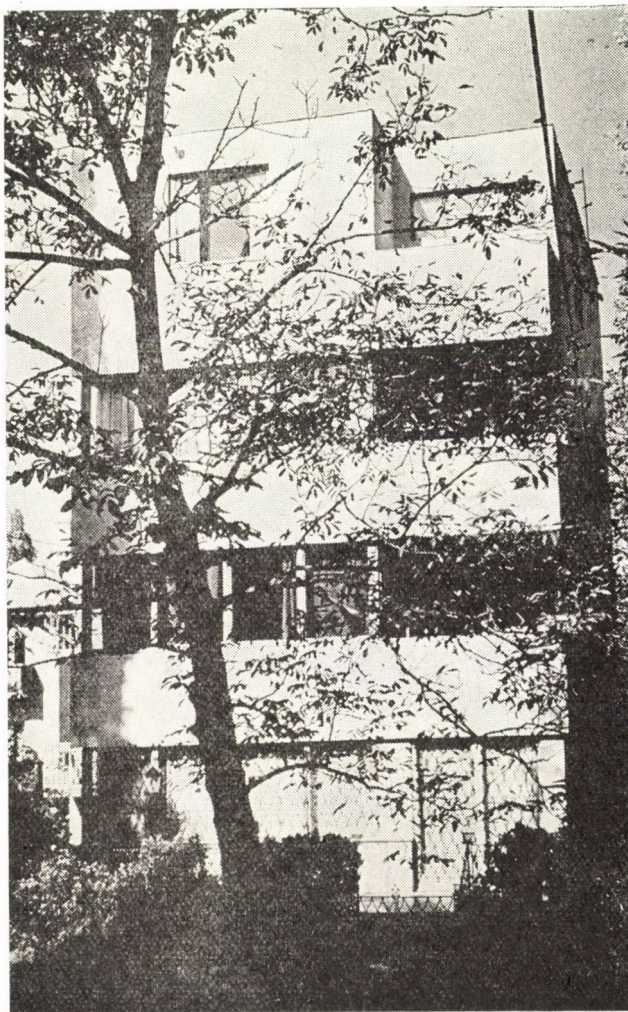
Dávid hazatérte után tervezte és építi meg, a Gellért-hegy oldalában, a (XI.) *Somlói út mentén*, saját, háromszintes, *családi otthonát* [36], egyetlen, ablakszalagokkal felhasított, fehér tömbben. A (táj felől) látható lábakkal szegett tornác, mindhárom szinten a kilátásnak forduló teraszok, egészen Le Corbusier szerint alakított első, s alighanem máig legjobb műve Dávidnak. Ezt az épületét a magyar CIAM-csoportnak a Tér és Formában közzétett műveihez sorolták, de Dávid — akkori tájékozódása következtében — nem lépett a „baloldali” csoportba. A Somlói úti házat egyébként, nagy kárára a magyar „új épí-





5. Molnár Farkas: Villa a Lejtő úton. (1932)

7. Molnár Farkas: Villa a Lotz Károly utcában (1933)  
Mai állapot



6. Molnár Farkas: Villa a Lotz Károly utcában. (1933)

tészet" történetének, a második világháborúban földig lebombázták.

Az „új építészet”-hez vonzó, de, Dávidhoz hasonlóan, az akkor fennálló társadalomnak „elkötelezett” építészek közül, Rimanóczy Gyula[37] ez időben tervezi ismert templomát a (II.) Pasaréten. Az épület még korántsem az „új építészet” szellemében fogant, de történelmi formaemlékeket idéző és erősen egyszerűsítő, nagyvonalú kompozíciójával a kor talán legjobb kultikus alkotása.

A magyar CIAM-csoport másik vezetője, Fischer József ekkor produkálja egyik legjellegzetesebb, a korai „új építészet”-et képviselő kis családi házat, az ún. Zentai-villát[38]. Fischernek — Molnárénál nem nagyobb — életművében ez a kis, ugyancsak lejtőre épített, háromszintes épületalkotás, nagyjában-egészében azt a pozíciót tölti be, mint Molnárénál a Lejtő úti villa, sok a Bauhaus-gondolatból fakadó közös vonással.

Kozma Lajosnak is talán legjobb műve, legkisebb alkotása, a saját magának tervezett-épített *hétfélgé ház a Lupa-szigeten*[39]. A parti támfal fölé emelt, vasbeton konstrukciójú, teraszával kecsesen a Duna vize fölé lendülő, egyalakúteres (és fürdő- meg konyhafülkés) kis épület, nagyon közel áll az „új építészet” gondolatvilágához. Csak bizonyos esztétizáló hajlandóság, mely Kozma építészetében, múltjából érthetően, végig megmarad, jelzi a csekély különbséget. (Ilyen, például, a terasz feletti konzolos födém, inkább díszítés okából sűrű gerendázata.)





8. ifj. Dávid Károly: Villa a Somlói úton (1933). Elpusztult



9. Rimanóczy Gyula: Templom a Pasaréti úton. (1933—1934)

Miként Kozma, Lauber László és Nyíri István[40] sem tartozik a CIAM-csoporthoz, mégis (egészen a fel-szabadulásig) társasviszonyban alkotott műveik általán-ban a kor legjobb újszellemű alkotásai közül valók. Ezek közül az első, és mindjárt a legjobb, a (XII.) Kékgolyó utcában épített bérházuk. Az építésügyi szabályzat kötései között, mégsem a sematikus és a legnagyobb kihasználást kereső megoldással, emeletenként egy nagyobb utcai, és egy, a lépcső másik pihenőjéről, felszint eltolással nyitott, kisebb udvari, de igen jól funkcionáló lakás, négy emeleti szinten egymásfölötti elhelyezésével, a Le Corbusier-i

értelemben és módon alakított közös tetőkerttel, az utcai homlokzat különösen finom arányú tagolásával, valóban egyike a kor legsikerültebb épületeinek.

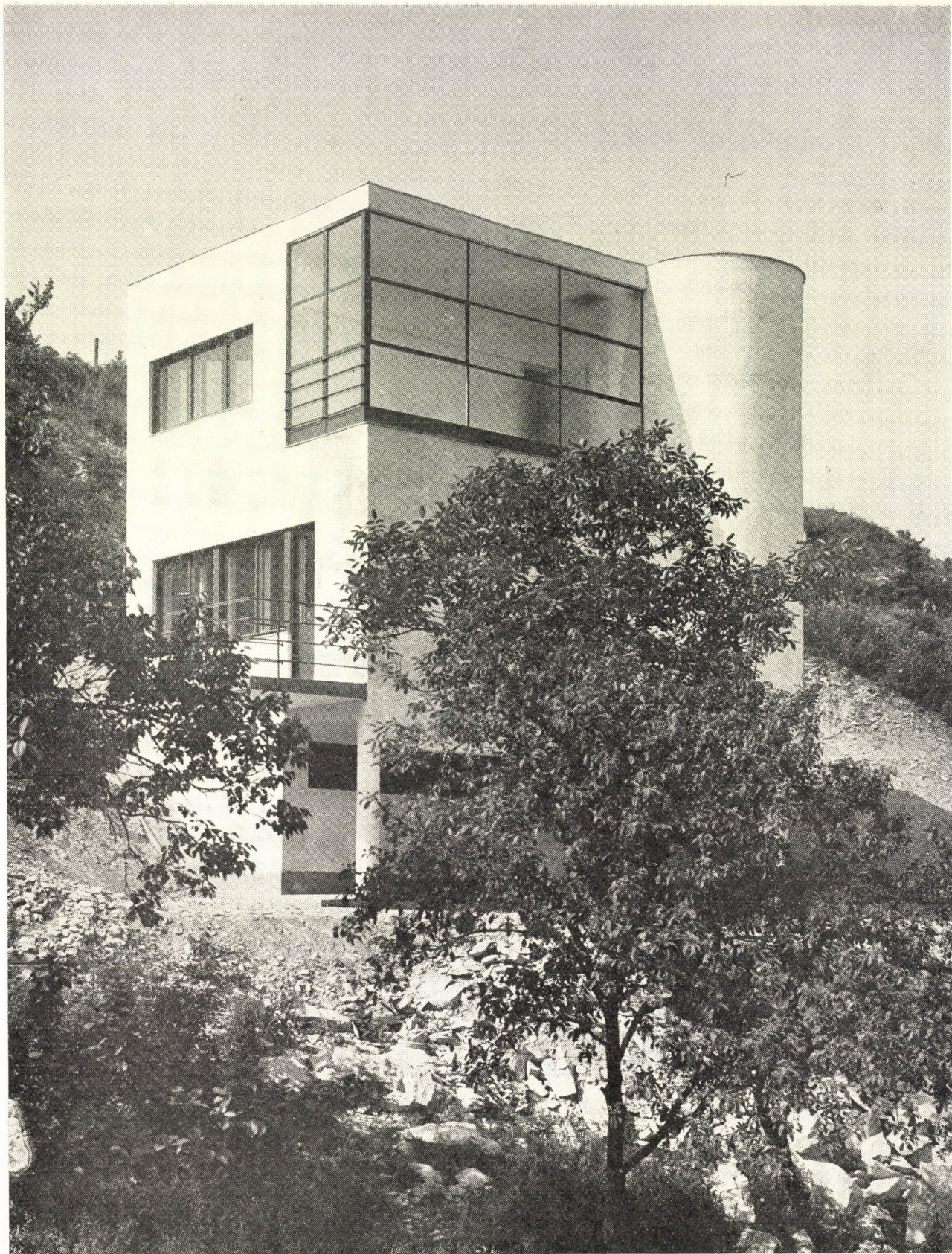
Rimanóczy Gyula ugyanekkor épült villája, a (II.) Pasaréti úton[41], annak példája, hogy egyes tehetséges építészek — akik elkötelezettségük ellenére igyekeztek áttörni társadalmuk építészeti-művészeti szemléletére jellemző konzervativizmus gátjait — akarva-akaratlan egyre közeledtek az „új építéset” szakmai progresszivitásához. Rimanóczy, aki alig egy éve fejezte be a pasaréti templomot, e (háromszintes) villájának alaprajzi-formai megoldásában már nagy lépést tett előre.

Kozma Lajos is ekkor alkotja meg Budán, a (II.) Margit körúton híres, a benne létesített moziról elnevezett, Atrium házát[42]. Az utcai tömb — mely a föld-színti mozielőcsarnokon és az első emelet irodáin kívül, öt szinten, öt-öt kislakást tartalmaz — acélvázalattal létesült. Ez lehetőséget adott, a szabályzat kihasználásával épített, utcai zárt erkélysoron szalagablakok és a sarkokon egy-egy balkon formálására. S mivel a szalagablakok is acélszerkezettel, keskeny osztásokkal készültek, s mivel a zárt erkély tömör felületeit halványiszürke üvegtáblák-kal burkolták, színeiben is finoman összehangolt, könnyed és elegáns homlokzat alakult ki. Belül a mozi elő-és nézőtere formai alakításában Kozma jó művészi érzé-kéről vall, bár elsősorban éppen itt csúsznak be a kon-cepcióba olyan részletmegoldások, melyek az „új építé-set” elvei ellenére valók.

Fischer József ezidőbeli művei közül talán a (VII.) Bajza utcai villa[43] emelkedik ki még példaként. Egy operaénekesnő részére tervezte, s ez viszonylag bő lehetőséget nyújtott a differenciáltabb alakításra. Az alagsor felett háromszintes épület az utca felől zártabb, hátrafelé viszont felnyílik. Alsó teraszáról lendületes lépcső vezet a kertbe, a második emeletén még egy nagy terasz csatlakozik a hálósobákhoz, végül a tető egy részén is, növényekkel körített, napozó létesül.

Janáky István tervei alapján épül a Palatinus Strand-fürdő új együttese a Margitszigeten[44]. Ez az az épülete, melyben, noha kívülálló, legjobban megközelíti az „új építéset” alkotó elveit és módszerét. A kissé klasszicizáló elegáns portikusz, a hozzá nem-szimmetrikusan csatlakozó két öltözőszárny a maga zártabb tömegével, igen egyszerű, jó arányú együttest alkot.





10. Fischer József: A Zentai villa. (1934)





11. Kozma Lajos: Hétvégi ház a Lupa-szigeten. (1935)



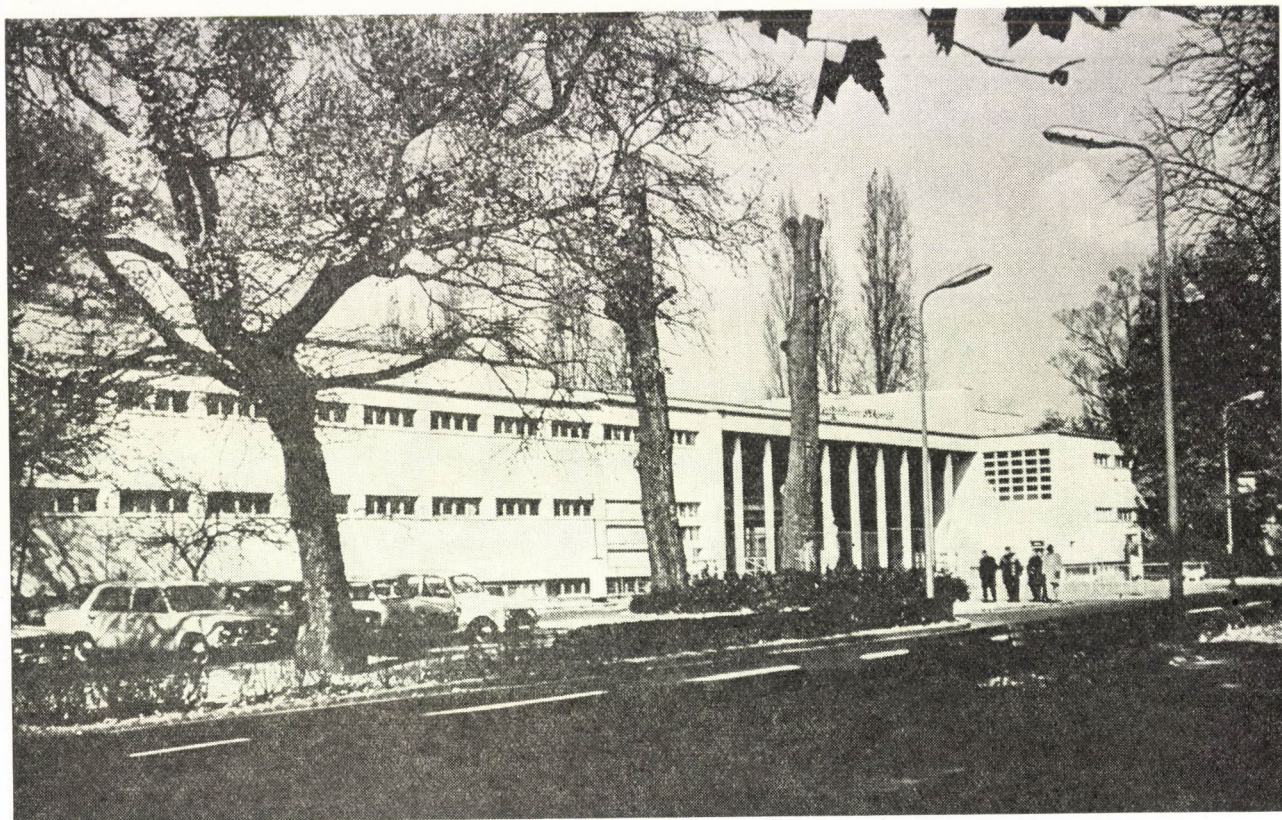
13. Rimanóczy Gyula: Villa a Pasareti úton. (1935)

A másik Le Corbusier-tanítvány, de — tájékozódása következtében — a CIAM-csoporton kívülmaradó, kitűnő építész, Wanner János, ekkor építi meg legjelentősebb művét, egy társasházat az (II.) Olasz fasorban<sup>[45]</sup>. A négyszintes, általában nagyobb, főleg három- és négyszobás lakásokat tartalmazó, jól megszervezett alaprajzú épületnek, különösen az utca felőli homlokzata szép: a végigfutó, könnyű erkélyrács mögött a nyílások elrendezésével, a sarkok teljes üveg-felnyitásával, részformálásával megvesztegetően kiegyensúlyozott, plasztikus alkotás.

A két világháború közötti évek építészetének mozgá-

sát, változását bemutatni akaró, alighanem vitatható, válogatás utolsó példaként kivételesen ismét egy Rimanóczy-épületet említek, de határozott tendenciával. Azt szeretném érzékeltetni ugyanis, hogy egy, a CIAM-csoporton kívülálló, tehetséges építész három, rövid időn belül egymást követő, épületében, mint közeledik az „új építészet”-hez, s mint próbál szabadulni hatása alól. A jobbratulódásnak erős nacionalista hajtóereje is van, s ez az építészetben a népi építészetnek mint követendő hagyománynak újraidézésével jár. Érdekes módon, az „új építészet” egyes vonásai — szerkesztésben, funkciómegoldásban — megmaradnak, csupán „népi motívum”-





16. Jándy István: A Palatinus strandfürdő a Margitszigeten. (1937). Mai állapot



15. Fischer József: Villa a Bajza utcában. (1936)

14. Kozma Lajos: Az Atrium ház a Margit körúton.  
(1935–1936)





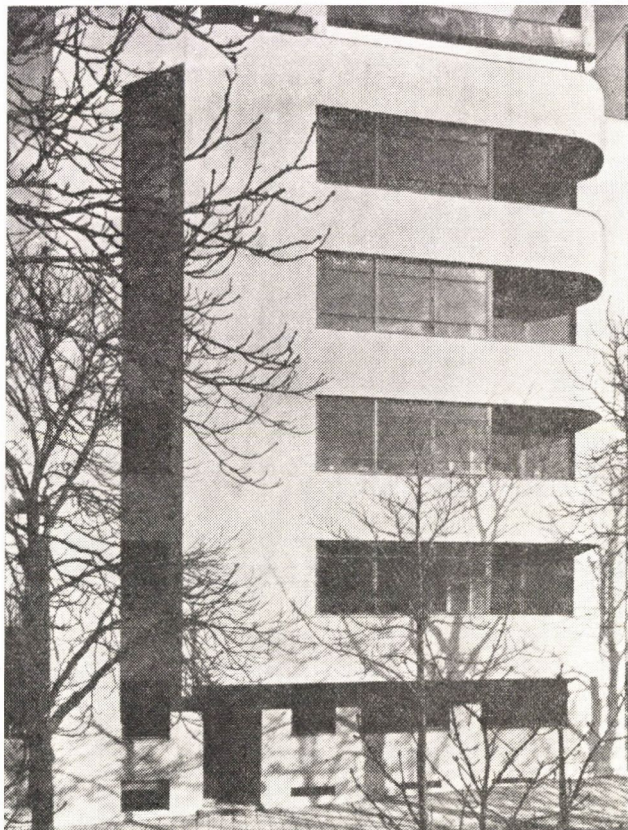
okkal társítva magyaríttatnak. Ilyen volt Rimanóczyinak a *Standard Villamosági R. T.* sporttelepére tervezett öltözőépülete is a (XI.) Fehérvári út és Bártfai utca sarkán [46]. Oszlopos tornáca, két végén lekontyolt, cserépfedésű nyeregteteje, muskátlis ablakai és meszelt fehérsége jó építész keze nyomát viselik, de egy hamis gondolatát is.

Ebben az esztendőben sodródik bele Magyarország a második világháborúba. A Felvidék, majd Erdély egy részének megszállása, végül Bácska jugoszláv területének annektálása, az építészek arra hajlamos, vagyis jelentős részében is felszította a nacionalizmus indulatát. Ez a hivatalos építészetben már nemcsak a népi, hanem a történeti építészet hagyományainak követését is „kötelezővé” tette. A birtokbavett területekkel kapcsolatban viszonylag jelentős tervezési, sőt építési munka is indult meg ennek a szemléletnek jegyében. A tervpályázatok legtöbbször nem volt annyi kifutási idejük, hogy eredményeik megvalósításra kerüljenek, ami pedig megépült, általában ennek a nacionalista indulatnak jegyeit viseli. Az első világháború utáni Magyarország területén is folyik valami építőtevékenység, de jórészt a már megkezdett épületek munkája fejeződik be, s csak kivételes és sürgős esetekben építenek új épületet [47].

\*

Ez a vázlat a két világháború közti magyar építészet-ről néhány kiragadott épület — és építész — példáján szeretne volna érzékelteni azokat a változásokat, melyek a negyedszázados — egyik állapotból a másikba, a régiből az újba torkolló — átmenetet jellemzik. Ismétlem, nem egyszerű átmenetről van szó, hanem olyanról, melynek folyamán egyúttal a hagyomány több szálából szövődő avultnak áttörése is megtörténik és megalapozása is az eljövendő építészetnek. Nyilvánvaló, hogy ez a folyamat sokkal bonyolultabb. A bonyolultság egyik fontos tényezője, hogy ez az áttörés és megalapozás történetileg is bonyolult és súlyos átmeneti időben megy végbe, amikor is az építészeti új-nak konzekvens vallói és követői egyben valamilyen társadalmi új-nak is hívei és harcosai, mert e kettőt egymástól elválaszthatatlannak érzik.

Említettem, hogy a magyar CIAM-csoportban tömörült építészek, Molnár Farkas kezdeményezésére, hozzájárultak az alig tizesztendőös csoport feloszlásához, egyesek közülük jobbra fordultak — maga Molnár Farkas is —, mások emigráltak, de a maradék többiek továbbra

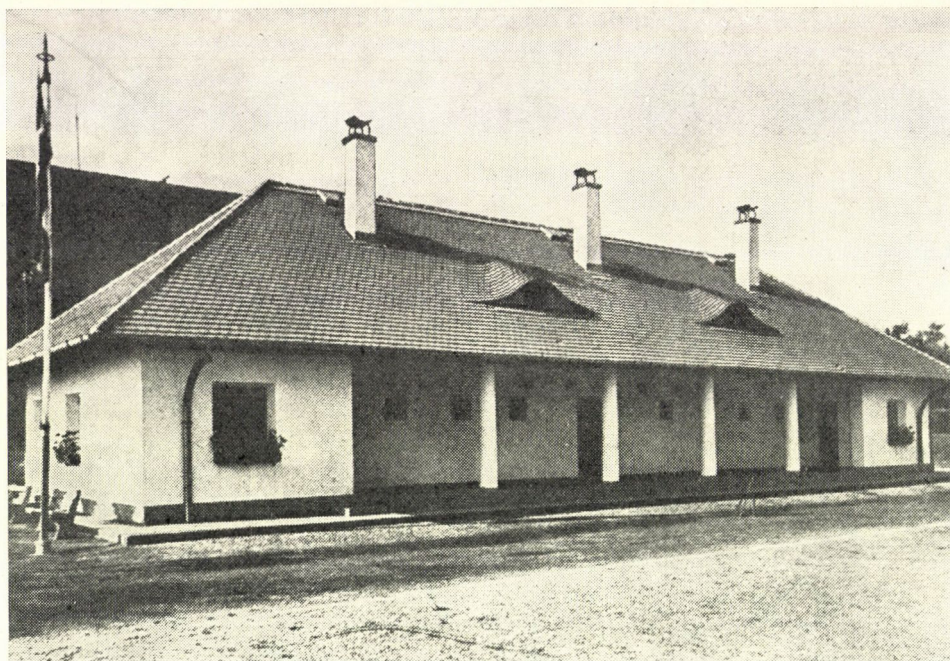


12. Lauber László és Nyíri István: Bérház a Kékgyólyó utcában. (1935)

17. Wanner János: Társasház az Olasz-fasorban (1937—1938). Mai állapot







18. Rimanóczy Gyula: Vállalati sporttelep öltözője a Fehérvári úton (1941). Elpusztult  
NB. A 2., 3., 7., 16., 17. felvételt Sipos Edith, a 4-et Bakonyi Tibor készítette

is kitartottak szakmai és politikai elveik mellett. Amikor a helyzet kiélesedett, Bierbauer Virgil[48], a *Tér és Forma* szerkesztője — nem vállalta tovább a felelősséget az „internacionalista” „új építéset” propagálásáért, s ezért, 1942 végén, átadta a lapot maradék ötünknek — Fischer József vezetésével *Granasztói Pálnak*[49], *Kismarty-Lechner Jenőnek*[50], a háború végén fiatalon elpusztult, nagyon tehetséges *Weltel Jánosnak*[51] és nekem. Fischer neve, jogos óvatosságból nem került a lap élére[52]; az írásokat természetesen saját nevünkkel jegyeztük. És aztán, építészeti szemléletünk és baloldali-

ságunk bázisán, egészen 1944 októberéig (bezárólag) csináltuk a *Tér és Formát*[53].

A novemberi számban akartuk közzétenni deklarációnkat ezzel a címmel: „Az építéset háború utáni feladatai Magyarországon”. De ez már csak 1945-ben jelent meg[54]. Ebből itt most csak egy mondatot idézhetek: „Építészeti ideáljaink maradéktalan megvalósítására csak egy haladottabb társadalmi és gazdasági rendben kerülhet sor. Amikor ez az új társadalom fogja megszabni az új építéset feladatait.” A tényleges megjelenés idején derült ki, hogy mind az öten többé-kevésbé másképp képzeltek el ezt az új társadalmat. De az „új építéset”-et ha kisebb-nagyobb kitérőkkel, ha hibákkal, tévedésekkel terhelten is, mégis a ténylegesen létrejött, fejlődésében maga is kitérőkkel, hibákkal küzdő társadalom, a *mi* társadalmunk, fogja megvalósítani.

Major Máté

## JEGYZETEK

- 1 Még az én időmben is — 1922–1926 között.
- 2 Építészeti tanulmányaim során: Wälder Gyula (1884–1944) és Möller István (1860–1934).
- 3 Hüttl Dezső (1870–1946).
- 4 Kotsis Iván (1889–) és Hüttl.
- 5 (1878–1942). Az *Adria-palota* (1912–1918) tervezője, Tőry Emillel (1863–1928). A (V.) Deák téren álló épület, ma a Budapesti rendőrség székháza.
- 6 (1876–1934).
- 7 (1878–1941). Mendöl Zsuzsa: *Málnai Béla* c. kismonográfiája évek óta készen várja kiadását az Akadémiai Kiadónál, az *Architektúra* sorozatban.
- 8 (?–?). Lexikonjaink nem tudnak róla. Rados Jenő: *Magyar építészettörténet* c. munkája — Műszaki Könyvkiadó. Második, bővített kiadás. 1971 — is csak nevét említi.
- 9 (1884–1948) Beke László és Varga Zsuzsa: *Kozma Lajos* c. kismonográfiája az Akadémiai Kiadónál 1968-ban jelent meg, az *Architektúra*-sorozatban.
- 10 (1871–1935).
- 11 (1877–1959). A veszprémi színház (1908) az első magyar épület, melynek egyes szerkezeti részei vasbetonból készültek. Szecessziójában is egyik legérdekesebb emléke a kornak, mégis állandóan a lebontás veszélye fenyegeti. A budaörsi úti bérházak 1926 körül épültek.
- 12 A telep 1928 körül épült. A második világháború utáni újjáépítése során eredeti színe-tónusa, itt-ott formája is megváltozott,

egyes épülettömbjeit emelettel töltötték meg stb. úgy, hogy rég hatását részben elvesztette. Itt, és másutt, a mai állapot bemutatása arra szeretné felhívni a figyelmet, hogy építészettünk újabb alkotásait állandóan rontják, sőt rombolják. Jó lenne tehát műemlékvédelmünk érvényes helyreállítási szabályait az ilyen épületekre is kiterjeszteni.

13 (1901–1966). Major Máté: *Emlékezés egy építészre*. Kortárs, 1966. 5. sz. 751–758 p.

14 (1902–1953).

15 (1903–1958).

16 Az utat ma Villányi útnak hívják. — Wälder később — mint más professzortársai — a „modernség”-gel is megpróbálkozott. Ennek egyik feltűnő emléke a Madách-„sugarút” torkolatában, a *Madách tér épületegyüttesének homlokzata*; ennek megtervezése anélkül, hogy a leendő épületek többségének rendeltetése már ismert lett volna.

17 (1881–1932). Az épület 1929–1930-ban létesült. A Dóm tér negyedik oldalát Foerk Ernő (1868–1934) előbb épült *Fogadalmi temploma* zárja, de ennek harsogását az építészeti tér több részének csöndessége sem tudja tompítani. Mióta pedig a szabadtéri játékok miatt az „ideiglenes” nézőteret felépítették, az otromba szerkezet tönkretette a tér többi építészeti értékét is.

18 A kezdeményezéseket — az orosz-szovjet avantgarde-ét 1913-tól, a holland de Stijl-ét 1917-től, a német Bauhaus-ét 1919-től, és a francia Le Corbusier-ét kb. 1920-tól lehet számítani.

19 (1897–1945).



20 (1895–1946).  
21 (1902) —. Dessauban — 1925-től — a Bauhaus asztalos műhelyének vezető tanára. Major Máté: *Breuer Marcel* c. kismonográfiája az Akadémiai Kiadónál 1970-ben jelent meg az *Architektúra* sorozatban.

22 Megkíséreltem ezt már több helyütt, például *Az építészeti sajtószerűsége* című kis kötetemben — Akadémiai Kiadó, 1967 — is.

23 W. Gropius: *Az új építés mérlege* c. előadása Budapesten, 1934. febr. 5-én, a Magyar Mérnök és Építész Egyletben, M. Breuer: *Wo stehen wir heute?* c. előadása Zürichben, 1934. ápr. 27-én hangzott el. Az előbbi a *Tér és Forma* 1934. évi 3. számában, a 69–82. oldalon, az utóbbi ugyanott az 1935. évi 1. számban, a 27–32. oldalon olvasható. (Mindkettő elég rossz magyar fordításban).

24 *Congrès International d'Architecture Moderne*. Gábor Eszter: *A CIAM magyar csoportja 1928–1938*. c. kismonográfiája megjelent az Akadémiai Kiadónál, 1972-ben, az *Architektúra* sorozatban.

25 Fischer József (1901–) jelenleg New Yorkban él. A második delegátus még Frankfurtban *Masirevich György* (1905–) lett, (Fischer nem volt jelen), aki azonban rövidesen — nyilván a csoport „baloldalisága” miatt — lemondott (a felszabadulás után emigrált).

26 A terv szerint egy emberpárnak külön-külön csak egy-egy, a közös minimálfürdőszobán át kommunikáló „cellá”-t kell biztosítani, minden egyéb funkciónak közösségi szinten kell bonyolódnia.

27 A tulajdonosról elnevezett Galéria — az Akadémia utcában — a kor egyik legprogresszívebb kiállítóhelyisége volt. (Ott állított ki 1936-ban a *Szocialista Képzőművészek Csoportja* is.) A CIAM-csoport e kiállításán egyébként újból látható volt a KOLHÁZ, de már a KOLVÁROS terve is. Ez utóbbi az urbanisztikai funkciók szerint párhuzamos sávokba szervezett szalagtelepülés ideális gondolatát vázolta fel.

28 Frankfurt am Main, 1929-ben, a második; Brüsszel, 1930-ban, a harmadik kongresszus színhelye.

29 Az *Iparcsarnok* a Városliget egykori érdekes szecessziós szökőkútjának tengelyében, rá merőlegesen keresztbe álló hatalmas vas-üveg-épület volt. Ebben rendezték annak idején a tavaszi és őszi ipari (nemzetközi) vásárokat, s csak a harmincas években kezdett kiáradni belőle és ligetet foglalni az áru. Ha le nem bontják, ma alighanem ipari-építészeti műemlékként védenénk.

30 Gropius vonatkozó levelének másolata — ha jól tudom — *Bodri Ferenc* birtokában van.

31 Természetesen egy harmadik lehetőség is lett volna, de Molnár Farkas — úgy látszik — ehhez nem érzett elég erőt magában.

32 Épült 1932-ben.

33 Épült 1933-ban. A Molnár lakás Bauhaus-berendezése ma már kissé ridegnek hatna, de akkor — és nekünk — csodálatos volt.

34 (1903–).

35 (1906–).

36 Az épület 1933-ban készült el. A *Tér és Forma* 1934. évi 1. számában publikálta a 6–8. oldalon.

37 A templom 1933–1934-ben épült és — véleményem szerint — legalább annyira „modern”, mint *Árkay Bertalan* (1901–1971) 1932-ben épült *Városmajori temploma*.

38 Épült 1934-ben, a (III.) *Szépvölgyi úton*.

39 Épült 1935-ben. Természetesen eredeti állapotában volt egészen kitűnő alkotás, amikor még teljesen lábakon állt. Hamarosan azonban maga Kozma a földszintjét is beépítette, s ezzel csökkentette lebegésének hatását.

40 (1902–1955). A Kékgolyó utcai ház is 1935-ben épült. A — fiatalon meghalt — mesterek a felszabadulás után különváltak és önállóan vagy mással társulva dolgoztak. Így készült műveik, egyben rávilágítanak az eredeti társulás szerencsés voltára: építési kvalitásaik jól egészítették ki egymást. Az épületet — mint annyi más — eredeti állapotából azóta kiforgatták: az utcai nagy lakások megosztásával az ablakok szalagját is megtörték stb.

41 Épült 1935-ben. Belül ezt is átépítették már.

42 Épült 1935–1936-ban. (A *Körutat* ma *Mártírok útjának* hívják, a mozit *Május 1*-nek). Az „új építészeti” elveibe ütköznek — például — az olyan megoldások, hogy a mozi előterében — vezetékeket tartalmazó — álozlopok és valódi pillérek állnak. Igaz, különböző anyagokkal burkolva, de elég következtetlenség ahhoz, hogy az ál és a valódi világosan különválasztható legyen. A felszabadulás utáni helyreállításnál sem az utcai homlokzatot, sem a mozi belsőt nem állították vissza eredeti állapotukba.

43 Épült 1936-ban, Walter Rózsi részére. Az épület egyik szép részletét, a lépcsőt, mely a lakást közvetlenül kötötte a kerthez, a felszabadulás után lebontották.

44 Épült 1937-ben.

45 Épült 1937–1938-ban. (Az utat ma *Szilágyi Erzsébet fasor*-nak hívják.) Wanner János 1948-ban visszatért családjának hazájába, Svájcba.

46 Épült 1941-ben. A Beloiannisz gyár építkezései miatt lebontották. Így ma az Építészeti — a Magyar Mérnök és Építészegylet negyedévi szemléje — 1942. évi II. kötetének 4. füzetében, a 101–103. oldalán látható.

47 Ilyen volt például Janáky István és Szendrői Jenő (1913–) által tervezett *M. Kir. Ipari Anyaghivatal Székháza a (I.) Fő utca sarkán* (merőlegesen az utcára, a 68. sz. épület, ma *Könnnyűipari Minisztérium*). A maga „mértéktartás”-ában sikerült épületnek különösen a tervezési-építési időtartama imponáló. A tervezést 1941. okt. 4-én kezdték, a vázlatterveket okt. 15-én fogadták el. Az építkezés nov. 18-án kezdődött, és a kivitelezés — a hideg tél ellenére — lényegében július 15-én fejeződött be. A tervezési idő tehát az építés kezdetéig jó hat hét volt, az építési idő pedig, a beköltözésig, kerek hat hónap. (Az épület kubatúrája 36 000 m<sup>3</sup>.)

48 Bierbauer — később *Borbíró* — Virgil (1893–1956), 1928 óta szerkesztette a *Tér és Formát*, s igen nagy publicisztikai harcot folytatott a „modern” építészetért. Ennek keretében évente legalább egyszer a CIAM-csoport rendelkezésére bocsátotta lapja egy-egy számát — ami óriási segítséget jelentett az „új építészeti” ügyének —, sőt később együtt is dolgozott a csoporttal.

49 (1908–).

50 (1908–). Jelenleg Stockholmban él.

51 (1915–1945). Egyetlen, jelentős *bérlésházépülete* (1943) a (XI.) *Bercsényi utcában* áll. A legfelső kétszintes lakás volt az övé.

52 A Kiadónak, *Mészáros István* nének, férje vállalta a szerkesztői felelősséget, s ez, együtt a kiadással, komoly áldozatokkal járt. Mint a lap alapítójának — *Mészáros István* fivérének, *Edgár* nének nevével — Bierbauer neve is rajtamaradt a címlap belső oldalán egészen 1943. év végéig.

53 A már csak tizenhat-húsz oldal terjedelemből is legalább kettő-négyet a hirdetések töltöttek be, a többi pedig megfeleztük az ún. *Gresham-asztal* művészeivel. Ez már akkor is némi ellentmondást jelentett, de volt politikai-taktikai jelentősége.

54 *Tér és Forma*. 1944–1945. II. sz. 158–159. o.



# STÍLUSTENDENCIÁK ÉS IRÁNYZATOK A KÉT VILÁGHÁBORÚ KÖZTI MAGYAR KÉPZŐMŰVÉSZETBEN

Amint felszólalásom címe is jelzi, a két világháború közti magyar képzőművészet bonyolult struktúráját csupán egy meghatározott aspektusból kívánom vizsgálni, jól tudva, hogy a stílus kategóriák bármely szükséges elemei is a művészettörténeti kutató munkának, mindegyik azonban osztályozó, integráló fogalmak, amelyek önmagukban nem elegendők sem az értékre vonatkoztatásra, sem az interpretációra, márpedig ezek nélkül valóban művészettörténeti feldolgozás elképzelhetetlen. Nem elegendők, még ha a stílus kategóriák némiképp értékelő mozzanatot is tartalmaznak. Ha ugyanis egy művészt azért tisztelünk, mert szuverén stílust teremtett, stílus teremtő mester volt, akkor nem csupán arra utalunk, hogy műveiben bizonyos ábrázolásbeli szémák, formajegyek, tehát sajátos formai szelekció és transzformáció ismétlődnek — hiszen ez még pusztán modor is lehetne —, hanem objektív érték meglétét is feltételezzük. Ugyanígy, ha egy irányzat vagy korszak stílusát konstatáljuk, akkor is a formajegyek jellegzetes ismétlődésének számbavételén túl némileg már értékelünk is, legalábbis, ha a stílust nem pusztán szemléleti forma kifejezésének tételezzük, hanem goethei értelemben vesszük. A stílus kategóriákban benne rejlő értékelő mozzanatot ellenére azonban a művészettörténetírás mégis elsősorban az orientálás, a megértés segédeszközeként használja őket. Szem előtt kell tartani ugyanis, hogy a stílus hovatartozás még nem értékre vonatkoztatás, azaz az egyedi mű nem a stílus osztályfogalmának alárendelt eleme, hanem önálló entitás, mint ahogy az egyéni életmű értékelésének sem kritériuma, hogy mennyiben felel meg egy stílus szémának. Ugyancsak hasonló a helyzet egy-egy irányzat vagy pedig szélesebb értelemben egy nemzeti művészeténél. A konkrét művészeti képződményt — tehát a helyi sajátosságokat — nem azért vetjük össze egy esetleg modellként tiszta stílusképpel vagy valamiféle ideáltípussal, mert az eltérés önmagában értékkülönbséget is jelent, hanem mert a sajátosságot csupán a viszonyítás révén érthetjük meg.

Mielőtt az érdemi tárgyalásra rátérnénk, röviden utalni kell a stílusirányzat és a művészeti irányzat különbségére is, a két fogalom ugyanis nem teljesen fedi egymást. A művészeti irányzat mindenekelőtt eszmei tömörülés, azaz eszmei-tartalmi, módszertani, műfajkompozíciós és némelykor rokon formajegyek komplexusa, „empirikus tények bizonyos idealizációja” (Markiewicz), amelyeket a közös jegyek foglalnak kollektív egységbe. A közös jegyek közé tartozik általában az egységes stílusra való törekvés is, de nem feltétlenül. Találkozunk ugyanis néha olyan irányzattal, amelynél eszmei, műfajkompozíciós jegyek ismétlődése miatt ugyan jogosan beszélhetünk irányzatról, stílus egységről azonban csak nagy fenntartással. Másrészt pedig azonos stílusjegyek ellentétes eszmei tartalmú irányoknál is jelentkezhetnek. Jóllehet egyik jelenség sem minősíthető tipikusnak, mégis meg kell különböztetnünk a művészeti irányzatot és a stílusirányzatot, az előbbi tehát általában szélesebb hatósugarú, a két fogalom egymást fedése nem szükségszerű.

Ha a két világháború közti magyar képzőművészet művészeti és stílusirányzatait keressük, kiindulópontunk kettős: egyrészt a századelő magyar képzőművészetének irányzatai továbbélését, módosulását vagy esetleg megszüntét kell szemügyre venni, másrészt a korabeli európai művészet irányzatait, amelyek egyrészt inspirálták a magyar művészeti törekvéseket, másrészt pedig a sajátosságokat épp az ezektől való eltéréstől találhatjuk meg.

A századelő magyar képzőművészetében nem találunk domináns stílusirányt. A kor művészeti struktúrája, megfelelően a századelő társadalmi valóságának, ugyancsak heterogén, egymással opponáló összetevőkből szerveződött. A kor jellemzője épp a kulturális struktúrának az átrétegződési folyamata, hiszen a polgárság emancipációs törekvéseitől, majd a polgári radikalizmustól támogatott irányok a lényegében feudális-konzervatív kulturális struktúra lazításán, majd szétrombolásán fáradoztak. A századforduló éveiben — azaz a nagybányai iskola és a Lechner-kör kibomlásakor — az akadémikus-historizáló konzervatív és a nemzeti-modern törekvések közötti egyensúlyi helyzet alakult ki, a Nyolcak és az aktivizmus jelentkezésekor, a társadalmi forradalom előestéjén azonban ez az egyensúly megbomlott, a rendszert bomlasztó, dinamikus irányzatok oldalára billent a mérleg. A korabeli európai művészethez hasonlóan nálunk sem beszélhetünk egységes korstílusról. A historizáló eklekticizmus, ha tehetetlenségi nyomatekből és emlékei nagy számából következően rá is nyomta a bélyegét a korra, már csak a konzervativizmus miatt sem tudott valódi stílussá válni. Átmenetileg ugyan a szecesszió vindikálta magának a korstílus jogot, csakugyan egy rövid szakaszban és néhány művészeti együttesben, életműben vagy legalábbis annak egyik szakaszában korstílussá tendáló stílusirányt minősíthetők, amelynek formajegyei végiggyűrűztek a művészet minden területén. Lechner művészete — mint ahogy Fülep Lajos nagyszerű „képzeti kísérletében” is bizonyította — magában hordta ugyan a stílussá szilárdulás lehetőségeit, követői kezén azonban ez elsikkadt, mikor is nem a térszerkesztés és a funkció, hanem a népies dekorativitás irányába fordultak. Rippl-Rónai művészetében is megvolt a lehetőség, hogy a szecesszió a stilizálás szintjéről a stílusra emelkedjék, ez is azonban csak lehetőség maradt. A magyar szecesszió eszmei alapja ugyanis rendkívül heterogén volt. Olyan irány, amelybe egyformán be akarják sorolni Adyt, a „Kékszakállút” komponáló Bartókot, a praeraffaelitizmus idealizmusát egy hasadt lélek lidérceivel párosító Gulácsyt, a stílusnak raffaelloi szintjét kutató Csontváryt, a nazarénus emlékkön táplált gödöllői iskolát, a népies Kozma Lajost és a nemzetközi szecessziós stílus hazai iparművészeti vetületeit — csak néhány kiemelkedő formajegy, divatos formula, korbélyeg révén, tehát csupán a felszínen kapcsolható össze, ezért szükségképp efemer jelenség.

Ha azokat az irányzatokat, iskolákat vesszük szemügyre, amelyek bizonyos mértékig stílusorientációt is jelentenek, úgy a nagybányaiakra, a Nyolcakra, az aktivizmusra és az alföldiekre kell tekintettel lennünk. A nagybányai mozgalom elsősorban eszmei tömörülés volt, melyet szellemi, műfaji, tematikai, alkotómódszertani és esztétikai rokonság tartott össze. A naturalista-impresszionista értelmű természetelvűség, a plein air, az érzelmi-hangulati elem hangsúlyos kétségkívül egységesítő tényező volt, amely némi formai rokonságot is eredményezett, anélkül, hogy a nagybányai iskola egyértelműen egységes stílusra törekvő stílusáramlatnak lenne minősíthető. Az egyéni benyomáson és a pillanat látványrögzítésén alapuló impresszionisztikus alkotómód egyébként is nehezíti a stílus kialakulásához szükséges egységes szemléleti formák megszilárdulását, illetve az ábrázolási jegyek formalizálódását, jóllehet bontott ecsetkezelés, a reflexes festés azonos technikai megoldások sztereotip ismétlődését jelenti, és ezzel magában rejt bizonyos ábrázolásbeli vonások konvencionalizálódását is. A nagybányaiak között



elsősorban Ferenczy Károly művészetében jelentkezett az egyéni módon túli stílus keresése, ezért jogos az ő művészetét a nagybányai iskola modelljének tekinteni.

A századelő másik reprezentatív irányja, a Nyolcak ugyancsak mindenekelőtt eszmei tömörülés volt, a csoport kohéziója társadalmi-etikai és részben negatív értelmű, azaz a hivatalos művészet és a természet naturalisztikus—impresszionisztikus másolásának a tagadása. A Nyolcak stílusa sem egységes, bár az egy részükre jellemző kubisztikus—expresszív kompozíciós szkéma már magában foglal bizonyos általánosító elemeket, stílusigazodást is, mint ahogy Kernstok dekoratív—konstruktív férfiaktjai és Márfy néhány műve is, ha némileg stilizálás szintjén maradván, ugyancsak egységes stílustörekvést sejtet.

A Nyolcak stílusánál homogénabb volt az aktivistáké. Esetükben nem csupán eszmei közösségről, a művészi világlép rokonságáról, a közös antiimpresszionista szemléletről beszélhetünk, hanem konstruktív kompozíciós-formai elemek szintetizálódási folyamata, tehát valódi stílussteremtő erő működése is megfigyelhető, mindenekelőtt Nemes Lampért és Uitz művészetében, de erre utal a Tanácsköztársaság plakátművészetének egy része is, Pór stílusváltása, Kmetty jelentkezése, sőt bizonyos analóg jelenségeként Egyri konstruktív korszaka. A művészeti-eszmei irányzat ez esetben tehát stílusirányzattá is látszódnak szerveződni, és nem az irányzat belső gyengesége, hanem a történelem könyörtelen váltása, a forradalom leverése akadályozta meg a valóban monumentális, egyszerre expresszív és konstruktív figuratív stílus kibontakozását.

Végül ami az alföldi iskolát illeti — amelyet egyébként csak terminológiai pongyolaság következtében minősítünk iskolának — a művészettörténetírás itt is eszmetematikai rokonvonások miatt csoportosít, illetve figyelembe veszi a közös hagyomány vállalását, a Munkácsy-tradíció romantikus realizmusát, amely az alföldieknél expresszivitással telítődött.

Mielőtt ezeknek az irányoknak a továbbélését próbálnánk figyelemmel kísérni, egy pillantást kell vetni — a stílustendenciák és irányzatok vetületében — a két világháború közötti európai helyzetre. Stílussteremtő erőként a konstruktivizmus és a funkcionalizmus jelentkezett, modellje a Bauhaus és a De Stijl. Ugyancsak szintetizáló törekvés — ha jobbadán csak a dekoratívítás szintjén is — a kubizmus szintetizáló szakasza, amelynek modellje ekkor Braque festészete. A stílusra törekvő tendenciák oppozíciója azonban a szubjektivitást végletekig fokozó non-figuráció és a szürrealizmus. Ez utóbbi a korszak egyik legfontosabb áramlata nem vált azonban egységes stílussá, hanem világlépi tényezők, a mélylélektani orientáció, alkotómódszertani sajátosságok, a tér és az idő sajátos értelmezése és jelenítése miatt minősíthető egységes áramlatnak. Több stílári rokonosság érződik a két világháború között is életerős expresszionizmusban, ahol az eszmei, alkotómódszertani — a szubjektum fokozott aktivitása — közös vonások mellett bizonyos kompozíciós szkémák, ábrázolásbeli jegyek a képzőművészetben, az irodalomban, sőt a zenében analóg módon jelentkeztek, ezért az expresszionizmus a szürrealizmussal szemben stílusirányzatnak is minősíthető. Ugyancsak stílusigénnyel lépett fel a neoklasszicizmus is, különösen ennek itáliai változata, a novecento.

Ha mármint konkrétan a két világháború közötti magyar képzőművészet helyzetét vizsgáljuk, úgy e két tényező mellett — azaz a megelőző szakasz irányzatainak továbbélése, módosulása vagy megszűntje, illetve a kortárs európai művészet inspirációja — azt is figyelembe kell venni, hogy vajon a korabeli magyar társadalmi szituációban, a kulturális mezőben, a társadalmi csoportok életvitelében, rítusában megvolt-e a stílussá szerveződni akarás, a stílusalakító erő milyen irányokat táplált, és végül pedig hogy vajon a művészek között voltak-e stílusalakító, iskolateremtő egyéniségek?

A két világháború közötti magyar képzőművészet két reprezentatív tömörülése, a Szinyei Társaság és a KUT túl laza tömörülésre alapoz, hogy önálló művészeti

irányzatnak vagy iskolának minősítsük. A Szinyei Társaság ugyan következetesen természetelvű volt és Szinyei, illetve Nagybánya, a MIÉNK örökösének vallotta magát, ez azonban még túl tág ahhoz, hogy valódi irányzatról beszélhessünk. Helyesebb ezért kisebb egységeket figyelembe venni, így a Szinyei Társaság viszonylatában a Gresham művészetét, amelyet az utóbbi időben poszt-nagybányai iskola néven szoktunk említeni. Korábban posztimpresszionistának minősítették, ez a meghatározás azonban nem volt elég szabatos. Hiszen a posztimpresszionizmus azoknak a formailag egyébként heterogén irányzatoknak volt a gyűjtőfogalma, amelyek revízió alá vették az impresszionizmus alapelveit, míg a Gresham művészeténél inkább az azokhoz való visszatérés volt a szembeötlő. Bernáth és Szőnyi egyformán az impresszionizmus legfontosabb elemét, a valót tette festményei alap-elemévé, és Egyri művészetének is az egyik legfőbb összetevője a fényfestés, még ha ő a fényt nem az impresszionizmus értelmében analizálta, hanem inkább az expresszionizmus kifejező elemeként, sőt architektonikus tényezőként kezelte is.

A Gresham művészete lényegében, hasonlóan a nagybányai mozgalomhoz, olyan festői irányzat volt, amely bizonyos közös jegyeket tartalmaz, mégpedig mindenekelőtt módszertani, kompozicionális, képértelmezési jegyeket és nem csupán felületi-formaiakat. Sőt helyesebb is a Gresham művészetét lényegében a nagybányai iskola részének tekinteni, mint ugyanannak az impresszionisztikus alapokon nyugvó áramlatnak a későbbi fázisát. Nem véletlen, hogy mindaz az esztétikai követelmény, amely Rétimek a két világháború között írt tanulmányában található, és amely elvben a nagybányaiak művészi gyakorlatát próbálta bergsoni és crocei segítséggel esztétikailag is igazolni, sokkal jobban illik Bernáth és Szőnyi művészetére, mint a nagybányai első generációra. A nagybányai iskola, azaz a magyar festészetnek a naturalizmus és impresszionizmus elvein nyugvó, következetesen természetelvű ága tehát átnyúlik a két világháború közötti periódusba is, sőt, mint tudjuk, jóval utána is. Ahogy Ferenczy Károly egyéni stílusát minősíthetjük a nagybányai iskola első fázisa legstílusosabb képletének, úgy a második periódusban Bernáth művészete minősül annak. Az alapvető impresszionista alapelven nem változtat az a tény sem, hogy míg az első az impresszionista alapelvet dekoratív-posztimpresszionista elemekkel fűszerezte, úgy a másodiknál — különösen a kompozíciós módban — expresszionista elemek is megfigyelhetők.

A Nyolcak és az aktivizmus utóirányainál más a helyzet, itt nem beszélhetünk egyeneságú leszármazásról, még ha a KUT művészei között ott is találjuk a Nyolcak néhány tagját vagy több rokonszerű művészt. Annak a dinamikával telt, monumentális-konstruktív stílusnak az ígéréte, amely a tízes évek második felében körvonalazódni látszódnak, szükségképp nem teljesebben be, hiszen társadalmi-eszmei alapja szűnt meg a forradalom leverése után, az ellenforradalmi szituációban. Egy stílusváltás a harmonikus-konstruktív formától a tusakodással, dühvel teli expresszionizmus, majd egyfajta kozmikus panteizmus felé, már önmagában jelzi a szituáció alapvető megváltozását.

Ha a századelő avantgarde-jának a szellemi örököseit keressük, úgy azt mindenekelőtt Derkovitsban, Dési Huberben és a Szocialista Képzőművészek Csoportja munkásságában találjuk meg, anélkül, hogy ez esetben egy meghatározott művészeti irányzat vagy stílusirány továbbéléséről beszélhetnénk. Az említett jelenségek között a kohézió elsősorban eszmei-politikai, társadalmi-matematikai. Bár Derkovits hatására az expresszionista komponálási mód domináns ugyan, az egyéni stíluson túli közös stílustörekvést azonban nem igen találunk.

A magyar aktivizmus egyik kifutása volt a Kassákkör konstruktivizmusa és a Bauhaus-felé való orientálódás. Jóllehet a Bauhaus magyar szárnya viszonylag erős és minőségileg rangos volt, mint ahogy a funkcionalista építészetnek is kimagasló tehetségszerű képviselői voltak, mégis a konstruktivizmus és a Bauhaus eszme a két világháború közötti magyar társadalmi szituációban szükségképp elszigetelt maradt, utópiává vált. Képviselőik-



nek vagy emigrálniuk kellett, és így végső fokon kiszakadtak a magyar képzőművészet fejlődési láncából, vagy pedig tragikus izoláltságba kényszerítve nem tudtak irányzattá szerveződni. (Zárójelben megjegyzem, hogy igen érdekes volna azonban szemügyre venni, hogy különösen az építészeti, a bútorművészeti, az iparművészeti és az alkalmazott grafika területén a harmincas évek második felétől kialakult egy olyan sajátos formaadás, amely némiképp vulgarizálta a Bauhaus elveit, átvette és formalisztikusan alkalmazta az „áramvonalas” stílusjegyet — épp azt, amelynek vulgarizálását e korban Moholy-Nagy oly szellemesen támadta —, és mindezt összeolvasztotta a novecento klasszicizáló stílizálásával. Furcsa öszvérstílus kezdett így kibontakozni, amely a divat szintjén rányomta a bélyegét néhány év építészeti és iparművészeti tevékenységére. Jöszerevel azonban ezt a magyar novecento mellékhatásának is tekinthetjük.)

Az 1910-es években kibontakozó alföldi iskolánál a két világháború közti periódusban nem látható sok változás, legfeljebb annyi, hogy Nagy István és Koszta igazában ekkor alakította ki egyéni stílusát.

Új jelenség azonban a korszak végén a szentendrei iskola, mindenekelőtt a Barcsay Jenő és Vajda Lajos fémjelezte két pólus kialakulása. Barcsay lényegében az aktivizmus konstruktív-figuratív stílusendenciájának a megszakadt fonalát folytatta, míg Vajda és Korniss a népi anyagi és szellemi kultúra tárgyi világának a metamorfózisát kereste — tegyük hozzá, ezt tette ekkortájt Martyn Ferenc is —, olyan lehetőséget pendítve meg ezzel, amely homogén stílus gerjesztőjévé válhatott volna, és amelynek jelentősége túlnőtt volna a magyar képzőművészet határain. Annál is inkább, mert a vajdai program ezt célul is tűzte ki, hiszen közép-európai művészetet akart, amely hidat ver Kelet és Nyugat között, és hidat alkot a történelmi múlt és a lidéres jelen között. A történelem azonban a szentendrei iskola esetében is könyörtelenül beleszólt a művészet alakulásába. Épp a történelmi-társadalmi szituáció kényszerének volt a következménye, hogy az új jelenségekre a legérzékenyebb szentendrei művészek között többen fordultak a szürrealizmus irányába, mint ahogy ezt Vajda stílusváltása is példásza. A nemzetközi szürrealizmushoz hasonlóan azonban nálunk is a szürrealizmus eszmei, módszertani irányzat, stílusjegységnek még a nyoma sem fedezhető fel benne. Mindenesetre érdekes jelenség a bontakozó magyar szürrealizmusban, hogy nem üzent hatást a rációnak, ha fel is használta a tudatelőttésbe feltörő víziókat, azokat konstruktív rendbe kívánta szervezni. Ahogy az aktivizmusnál felmerült a konstruktivitás és a figurativitás ötvözésének a lehetősége, úgy itt a szürrealis asszociáció, a tér-idő egymásba játszsza, a tudatalatti idézés konstruktív-kompozíciós elvek figyelembevételével társult, márpedig ez egyetemes aspektusból is jelentős.

Mind ez ideig csupán a hivatalos művészettel szembenálló vagy legalábbis inkább csak megtűrt irányokra utaltunk. A két világháború közti periódusban kibontakozott azonban a hivatalos művészet stílusává szervezésének a mozgalma is, amelyre részben már utaltunk a Bauhaussal kapcsolatban. A húszas években ugyan még a historizáló eklektizmus uralkodott, a stílusromantika eszményképe a feudális Magyarország stílusmodellje volt, s mint ilyen, parvenü utánzás, kosztümstílus. Mikor azonban a harmincas években a magyar fasizmus önálló formát öltött, kialakította sajátos struktúráját, szüksége volt a művészetre is mint propagandaeszközre és a sajátos arc stílusmodelljének a megteremtésére. Külön tanulmányt érdemelne a kérdés, mert ritka tiszta képletként mutatkozik meg a magyar szituációban, hogy egy illuzorikus közösség — mint volt a fasiszta nemzet — hogyan próbál mitológiát teremteni, és ennek szolgálatába állítja az oktatást, a művészetet, az információ és a nevelés minden eszközt. A magyar királyszentek emlékére rendezett ünnepségektől kezdve az álnepi gyöngyösbokrétán vagy az egyszerre katonai és klerikális ceremóniákon át az ifjúsági szervezetekig számos példát találunk a társadalmi rítus és szimbolizáció sajátos formáira, és rajtuk keresztül a szüntelen formalizáló törekvésekre, amely dedig mindenfajta stílus előfeltétele. A nemzeti mitológia

formábaöntésének a szolgálatába állt a képzőművészet egy része is, a római iskola, amely Aba Novákban megtalálta iskolateremtő mesterét és az olasz novecentóban pedig a neoklasszicista, álmumentális stílusmodellét. Itt csak megpendíthetjük, hogy ez esetben is bebizonyosodott a történelem folyamán már máskor is megnyilvánuló tény: illuzorikus közösség csak pseudo-stílust teremthet. Mikor a valódi közösség helyett csupán a képzelet szintjén és a képzeleti azonosulás révén jön létre az ideológia által szorgalmazott misztikus unió — hiányzik tehát a valódi közösségképző tényező —, akkor az illuzorikus közösség képi-plasztikai szimbolizációja szükségképp csak önkényes lehet, s mint ilyen csupán álstílus, megfelelően az illuzorikus közösség osztályideológiától táplált álmitológiájának. E pseudo-stílusban minden az ellenkezőjére fordul: a mozgalmasságból dermedt tömeg egymasmellettisége lesz, az ájtatosságból kegyetlen ridegség, a rendből merev hierarchia, a kompozícióból üres szkéma, a hősi mozdulatból felfújt pátosz.

Befejezésül még egy nyitvahagyott kérdés: vajon tevékenykedtek-e a korban iskolateremtő művészek, olyanok, akik az egyéni módon túl, stílust tudtak teremteni. Ahogy azonban meg kell különböztetni egymástól a korstílust, az irányzatok stílusát és az egyéni stílust, úgy el kell választani az iskolateremtést, azaz az olyan egyéni stílust, amelynek egyedi jelei formalizálható, vizuális-ábrázolásbeli skémákká válhatnak, ezért alkalmazhatók az iskolaszerű köztetésre, és az olyan egyéni stílust, amely annyira egyedi, csak az adott művészre szabott, hogy alkalmatlan az irányzat stílusává válásra, a vizuális-ábrázolásbeli kódrendszere olyannyira egyénileg motivált, hogy a formajegyek nem szakíthatók el a bennük rejlő jelentéstől. Hangsúlyozni kell, hogy az egyéni stílusnak e két típusa között nincs feltétlenül értékrendbeli eltérés, elvben mindegyik egyformán szuverén és egyenértékű lehet, a különbség nem minőségi, hanem típusbeli. Így például ha valamelyik egyéni stílus utánozhatatlan, s mint ilyen alkalmatlan irányzat stílusává válásra, lehet rangosabb a másik típushoz tartozónál, de ennek ellenkezőjére is hozható példa. Hogy az adott korra utaljunk: Egy művészetének, egyéni stílusának a fajsúlya talán nagyobb, mint Szönyié, mégis az utóbbi — ha lehatárolt körön belül is — az iskolateremtő közöttük. Ellenkező példa: nem érv Medgyessy stílusa ellen, hogy követhető volt és követték is. Mindenesetre megállapítható, hogy a korban több olyan festő és szobrász is tevékenykedett — különféle összefüggésben említettek mellett elég csak Ferenczy Noémire vagy Bokros Birmanra utalni —, akik szuverén egyéni stílust teremtettek.

Márpedig csak az egyéni életművek analízise adhat választ arra a kérdésre is, hogy miben rejlik a két világháború közti magyar képzőművészet specifikuma a kortárs európai művészet viszonyrendjében. Olyan stílusáramlat, amivel gazdagította volna az összművészetet, nem volt található. Ilyen tendencia csupán az aktivizmus és a szentendrei iskola jelentkezésében volt kitapítható, ez azonban szükségképp tendencia maradt. Ami ezen túl volt, elsősorban helyi viszonylatban érdekes. Más a helyzet azonban az egyéni életművekkel, hiszen az olyan formátumú művész, mint Egyri vagy Derkovits — ha a jelen összefüggésben csupán a stílusra koncentrálnunk is — a nemzetközi expresszionizmusban is egyéni szín, egyetemes érték, és azzá vált Vajda is a szürrealizmus viszonylatában, sőt a konstruktív elv és a szürrealitás szimultaneitásának az összekapcsolásával új lehetőséget is megcsillantott. Derkovits ugyanakkor a szocialista realizmus vetületében is a legfontosabb előfutár. Bernáth életművét is a késői Bonnard és az impresszionizmushoz visszakacsintó Kokoschka viszonyrendjében ítéltük meg, és folytathatnánk a felsorolást. Irányzat, irányzat stílus tehát — mindenekelőtt a társadalmi valóság negatív hatása miatt — nem tudott egyetemes értékivé válni — az egyedi életművek azonban igen. Ezek számbavétele azonban már nem az általános tendenciákat, stílusirányzatokat, tehát az egyéni életműnél absztraháltabb művészeti jelenségek mozgását analizáló korreferátum feladata.

Németh Lajos



## A POLITIKAI-IDEOLÓGIAI ÁRAMLATOK HATÁSA (KÜLÖNÖS TEKINTETTEL A SZOBRÁSZATRA)

Amikor Zilahy Lajos 1944-ben, az utolsók között megkapta a Corvin-láncot, a Corvin-Tesületben tartott szerlegheszédében felidézte a két világháború közötti időszak nagy tekintélyű művészettörténész professzorának két esztendővel korábbi, hasonló kitüntetése alkalmából elhangzott beszédét és a körülményeket: „Az ékes gyülekezet Mátyás híres humanista symposionjaira emlékezteti, Bonfini érzi körülünkben s olyan helyet keres magának, ahonnan legjobban láthatja Mátyás művészettörténeti profilját. Rajongva merül el e sápadt nagyorrú profil szemlélésébe, — ő a szórakozott professzor, aki nem veszi észre, hogy Magyarország már több mint félv évtáza benne van a világháborúban. De miért is venné észre? És miért éppen ő vegye észre?” [1]

Nem, a korszak művészettörténészei, kritikusai, művészei nem voltak ilyen naív széplelkek. Tudták, mert egyszerűen nem lehetett nem tudni, hogy hol élnek, mi van körülöttük, s vagy beilleszkedtek, kiszolgálták a fennálló rendszert (esetleg valóban naivitást mímelve), vagy igyekeztek elzárkózni, független maradni, l'art pour l'art elveket hirdetni, mások illúziókat kergetni, a maguk módján kiutat keresni, vagy pedig felvették a küzdelmet, vállalva annak minden konzekvenciáját, a mellőzéstől kezdve az üldözésig és a tényleges megsemmisítésig. A korszak művészetét, művészeti életét, a művészetről szóló legkülönfélébb megnyilatkozásokat teljességgel átszötte a politika, a politikus szemlélet, a politikai frazeológia.

A problémának természetesen számos vetülete van, melyet egy előadás korántsem meríthet ki sem szélességében, sem mélységében. Annál kevésbé, mivel a hasonló jellegű kérdések — bár kutatás és vita tárgyát képezik — a társadalomtudományok egyéb vonatkozásaiban sincsenek teljesen feltárva. Tény, hogy az ellenforradalmi rendszer, a Horthy-fasizmus ideológiája, melyet döntően az antiszocializmus, antibolsevizmus jegyében fogant szegedi gondolat alapozott meg, és a rendszert támogató különböző pártok zavaros eszméi soha nem nyertek világos, rendszeres megfogalmazást. Annyi bizonyos — s ezt a társtudományi kutatások eredményeire hivatkozva mondhatjuk, hogy a Horthy-fasiszták nem annyira a tömegek ideológiai és politikai beszervezésére törekedtek — bár erre is van példa —, hanem sokkal inkább arra, hogy az ideológiai fertőzés, a nacionalista demagógia legkülönösebb válfajainak széles körű és igen változatos eszközökkel történő elterjesztésével hassanak a néptömegekre. Az volt a céljuk, hogy a velejük reakciós eszmékkel minél szélesebb néprétegeket hálózzanak be, olyan rétegeket is, amelyeknek demokratikus hagyományai és törekvései voltaképpen kizárták egy zárt fasiszta rendszer vagy tömörülés elfogadását. [2]

Az „ideológiai fertőzésnél” meg is állhatunk. A terjesztés egyik, figyelmen kívül aligha hagyható eszköze az emlékmű szobrászat volt: terjesztője az irredentizmus, a sovinizmus, a turanizmus, „a szent Istváni gondolat” [3] egy tőről fakadó, reakciós eszméinek.

Rekord idő alatt készült el a Szabadság téren 1921-ben felállított négy irredenta szobor: az Észak, Dél, Kelet, Nyugat. Ha a műfajjal foglalkozó későbbi szakirodalom hiányolhatta az allegorikus megoldásokat, itt ebben nem

volt hiány. Az „Észak” főalakja a keresztre feszített Hungária volt. A hozzásimuló fiú a tót nemzet ragaszkodását jelképezte a régi anyaországhoz. A kettő egyességét kivont karddal előre törő kuruc alakja védte, emlékeztetvén arra, hogy a magyar szabadságért Rákóczi hadaiban a tótok is küzdöttek. A „Dél” című szobron magyar férfi karddal és a magyar címerrel díszített pajzsral védőleg állt a Délvidéket jelképező svábleány védelmére. Az előtte levő búzakévék „Nagy-Magyarország” éléstárát, a Bácskát és Bánságot jelképezték. A „Kelet” című munkán az ősi magyar erőt megtestesítő Csaba vezér a megtorlás pillanatát várva ielszabadítja a bilincsekbe vert, Erdélyt jelképező — kezében az országgrész címerét görcsös reménységgel szorító — alakot. A „Nyugat”-on megjelenített, az elszakított nyugati vármegyéket jelképező ifjú térdre hullva borul a magyar szentkoronára, s míg jobb karjával a nyugati vármegyék címerpajzsát öleli magához, addig bajaján görcsösen tartja a nagy magyar kettős keresztes pajzsot. Fölötte állt a Hadúr alakja, kezét nyugtatva az ifjú címert szorító karján — jobbájában védően tartva a nemzet pallosát. Arcán kemény dac, hit és önbizalom. Lábaiánál szárnyait repülésre tárva a Turul. [4]

E korabeli ismertetést reprodukáló leírásból kitűnik, hogy a négy szoborba valóban tucatnyi emlékszoborra elegendő allegória, jelkép szorult. Aligha kétséges, hogy a négy szobrász pontos, minden részletre kiterjedő előírásokat tartalmazó megrendelés alapján dolgozott, s komolyan veendő szakmai felkészültséggel, mesteremberi becsületességgel oldotta meg a feladatát, hasonlóan a későbbi évek nagyszámú hősi emléke, kő- és bronz-szentje akadémikus iskolázottságú alkotóinak többségéhez. Az akadémikus iskolázottságot ezúttal azért is szeretném hangsúlyozni, mert végiggondolva e mesterek széles nyilvánosság elé szánt alkotásait, úgy tűnik, hogy nem csupán felkészültségük volt akadémikus, de a művészetről alkotott egész felfogásuk különbözött a méreteket tekintve hasonló feladatokra érett, de tartalmilag azok megoldására lényegében alkalmatlan modernektől, Hildebrand és Marées követőitől, akik a formai kérdést, a térproblémát helyezték előtérbe műveikben, s kiküszöbölni igyekeztek minden lírai, érzelmi vagy gondolati elemet. Érdekes módon persze az előbbiek és utóbbiak egyaránt a politikától való függetlenségüket („politikával soha nem foglalkoztam”) hangoztatták, de míg az utóbbiaknál a látszólag csupán a mesterségre vonatkozó alapelvek lényegében kizárták a fennálló rendszer kiszolgálását, addig az előbbiek „apolitikussága” a legvadabb uszítás, a legszélsőségesebb nacionalista propaganda szolgálatát jelentette a gyakorlatban.

Az irredenta gondolat jegyében fogant számos szobor közül, az előbb említett négy mellett megemlítem a ma is álló, 1922-ben felavatott Kapisztrán Szent Jánost, a Magyar Nemzeti Hadsereg védőszentjének emlékművét, amely nem annyira allegóriákra, jelképekre épülő, mint az előbbiek, de a kifejezni szándékozott tartalmat illetően nem kevésbé konkrét, mint azok. S bár nyilvánvaló, hogy az allegóriák és jelképek hiányának, a személyre menő konkrétságnak köszönheti, hogy ma is köztéren áll, P. Zadravecz István tábori püspök — aki mindkét szobor-



avatás szónoka volt — nem tett különbséget közöttük ebben az értelemben. Az előbbinél így kezdte beszédét: „Észak, Dél, Kelet és Nyugatnak testvérei! Halljátok az itt élők üzenetét! A magyarok Istene, a szent zászló, a szabad ég, a magyar lélek a tanúnk, hogy addig nem nyugszunk, amíg Északkal, Déllal, Kelettel, Nyugattal nem egyesülünk.” Az utóbbinál — saját színpadi művében is megörökített kedvenc történeti figurája emlékművénel — beszédét így fejezte be: „Hazafelé! hazafelé! de nem remegő szempillákkal és nem napokon át való ácsorgással szerzett útlevelekkel, hanem avval a lendülettel, amelyet ez a szobor fejez ki, teljes jogosultsággal, kapisztráni lendülettel; megállás nélkül a régi határokig. Ez a gondolat ihlette meg a szobor alkotóját és ez lelkesítse a szemlélőket.”[5]

A két idézettel egyébként utalni kívántam a korabeli, általában igen fényes keretek között tartott szoboravatások funkciójára, amelyeknek fontossága az évek során cseppet sem csökkent, s tartalmilag sem változott. Kétségtelenül előzményt és példát jelentett a kiegészítől az első világháborúig tartó időszak számos, külsősegeiben hasonló rendezvénye. Sőt, bizonyos tartalmi folytonosságról is beszélhetünk. A századforduló nagyhatalmi nacionalizmusa, „ünneplő hazafisága” élt itt tovább, persze az új helyzetnek, új törekvéseknek megfelelően módosulva és kiegészülve, egyértelműbb, kizárólagosan reakciós tendenciák kifejezőjeként.[6] A továbblést és módosulást két jellemző példával illusztrálhatom.

A honfoglaló magyarok totemállata, a turulmadár első példányai a millennium idején születtek, ekkor kerültek felállításra az ország különböző pontjain, ma is láthatóan az egykori Ferenc József-hídon (ma Szabadsághíd) — ahol a turul név oly szorosan összekapcsolódott az öngyilkosok fogalmával — és a Várban. A két világháború közötti időben a „Vignali mester öntőműhelyéből kikerült turulmadarak tucatjai”[7] szinte megszállták az országot. Az említett irredenta szobrok egyikén és az országzászlókon való szerepeltetésük világossá teszi a jelkép mind egyértelműbb irredenta-sovinizista jelentését.

A másik példa a több mint három évtizeden át készülő millenniumi emlékmű, mely tartalmilag lényegében változatlan formában valósult meg a tervezetthez képest, mivel megfelelt annak az egységes birodalmi koncepciónak, amelyet a kor szellemtörténetiséi az Árpád-házi királyoktól kezdve kimutatni igyekeztek hazánk történelmében.[8] s amellyel természetesen a korszak nagyhatalmi törekvéseit kívánták szolgálni. Kis, ámbar nem lényegtelen változást jelentett, hogy a Tanácsköztársaság idején össze-tört Ferenc József szobor helyébe Zala útját mintáztott, a figurát a régi tábornoki egyenruha helyett ezúttal a magyar koronázási ornatusból öltöztetve. Igen figyelemreméltó változás volt viszont, hogy az emlékműkomplexus kiegészült a Nemzeti Hősök Országos Emlékkövével, s az egészet együtt, egyszerre avatták fel 1929-ben. Az emlékkő hátlapján „Az ezeréves határokig” felirat állt. Így aztán az elhangzott beszédekben sokkal szebben, egyértelműbben lehetett megfogalmazni az irredenta eszméket, melyeket a rendszer fennállása alatt mindig és minden eszközzel igyekeztek ébren tartani.[9] Az 1925-ben megindított országzászló mozgalom során például 1941 végéig 702 országzászlót avattak fel[10] (a zászlót természetesen félárbócon tartva, hiszen így volt értelme az egésznek), beszédekkel és a szokásos ceremóniákkal.

A nacionalizmus szélsőséges kinövése, az irredenta gondolat — az említett és bőven szaporítható példák ellenére — képzőművészetünknek csupán a felszínét érintette, s az is kérdés — sokan vitatták már —, hogy ezek az alkotások a művészet fogalmába tartoznak-e. Művészettörténetírásunk csak mint az eklektika, a neo-barokk, a historizmus és akadémizmus megnyilvánulásként tartja számon ezeket, ha egyáltalán foglalkozik velük, tehát csak mint stílust, mégpedig mint egy már letűnt, túlhaladott kor stílusát vizsgálja, s mint ilyent, visszautalja egy korábbi periódusba. Műveket azonban lehetetlen másutt vizsgálni, mint abban a korban, amelyben születtek. A szellem, amely életrehívta, éltette eze-

ket — utaltam rá — még eleven, sőt uralkodó volt. A kor teljes megismerése érdekében, de túl ezen, egy helyes értékrend felállítása, a progresszív törekvések igazi megértése és megbecsülése szempontjából is feltétlenül szükséges a jelzett művek, a kétségkívül sajátos törvényekkel bíró emlékműszobrászat, tágabban a korszak hivatalos művészete — ha úgy tetszik egyfajta anti-művészet — számontartása, s a stílári jegyek regisztrálásán túl mindenekelőtt a benne kifejezésre jutó szellemiség vizsgálata.

Jellegzetesen két világháború közötti eszmeáramlat volt az ún. turanizmus, bár kezdetei még az első világháború előttre, pontosan 1910-re nyúlnak vissza, s képviselőinek a magyar őshaza kultuszával kapcsolatos, romantikus nézeteit tükrözte. Persze már akkor sem volt mentes ez az ideológia bizonyos nagyhatalmi-faji illúzióktól. A Turáni Társaság 1914-es közgyűlésén így összegezték a célkitűzéseket: „A magyar nemzet nagy és fényes jövő előtt áll és bizonyos, hogy a germán-ság és szláv-ság fénykora után a turán-ság virágzása következik. Reánk, magyarokra, ez óriási ébredező hatalomnak (a turán-ságnak) nyugati képviselőire vár az a nagy és nehéz, de dicső feladat, hogy a hatszázmillió turán-ságnak szellemi és gazdasági vezetői legyünk... A Magyarországi Turán Szövetség arra való, hogy a magyar népet megtanítsa arra, hogy a saját fajtáját szeresse, erősítse és megint oly hatalmassá tegye, mint Mátyás idejében volt.”[11]

Bár Klebelsberg Kuno — Neonacionalizmus című könyvében — már múlt időben beszél erről az áramlatról, („az ellenforradalmi időkben kitalálták a turanizmust” — mondja), viszont éppen az ő értelmezése mutatja az eszme rugalmasságát, alkalmazhatóságát: „Az alapérzés — írja —, amely a turanizmus alatt lappangott, ha jól fogtam fel, az volt, hogy Európa Trianonban igazságtalan és kegyetlen volt velünk szemben és a nyugat elfeledte, hogy a velünk fajrokon törökkel szemben mi voltunk a nyugati civilizáció védelmezői. E hálátlanság, igazságtalanság és kegyetlenség láttára forduljunk el tehát a hálátlan nyugattól és keressünk fajunk keleti eredetének és érzelmvilágának megfelelően keleti orientációt... Hiába, ápolnunk kell a kapcsolatot a hálátlan nyugattal”...[12] — teszi hozzá, világossá téve ezzel a múlt időt és az elhatárolódást: A hálátlanság érzésének ápolása és szítása igen, de a keleti orientáció semmilyen formája nem volt kívánatos a rendszer részéről.

Szekfű Gyula tudományosan és politikailag egyaránt vitatja a turáni eszmét, különösen a „turáni-szláv paraszt-állam” gondolatát, (amely koncepció röviden abból állt, hogy Magyarország területén, általában a magyar nyelvterületen a turáni, ősmagyar erényekkel rendelkező parasztság kezébe kell letenni a hatalmat), de ha alapjaiban tudománytalannak tartja is, nem ellenzi a tömegeknek e gondolatokba tartozó fogalmakkal való mérgezését. Mint mondta — talán némi iróniával —: „Jó magyar stílusba turáni fogalmakat keverve az egész nem ad rossz képet”.[13]

Még Pudovkin filmjének, a Dzsingisz kánnak 1929-es hazai bemutatója is összekapcsolódott a turanizmussal. A Magyar Szemle cikkírója megállapította:[14] „Magyarországi pályafutását... mindenekelőtt az könnyítette meg e filmnek, hogy 'geniális' fogással sikerült a bolsevista filmet turáni-irredenta filmmé átgúnyolni”. A film előtt „hosszú, unalmas és elég kusza értelmű” szöveget vetítettek, amelyben töményen tükröződött a turanizmus mélységes zavarossága. Tény, hogy a turanizmus gondolatát — ha vitatkozva is — minden formában terjesztették. Az eredmény az lett, hogy a harmincas években, bár igen felszínes formában, de annál szélesebb körben el is terjedt. Egy 1931-es összegezés szerint: „Elenyészően kevés azonban azoknak a száma, akiknek a turanizmus lelki ügye. Ez utóbbiak két részre oszlanak: a turanizmus barátaira és ellenségeire. A turanizmus barátainak az eszme iránti érdeklődését nagyjából az a romantikus hangulat éleszti és táplálja, mely az ősi múltra vonatkozólag minden népnél megvan. Ártatlan és nem sokra képes hangulat ez.”



A turanizmus mintegy két évtizedes pályafutásának e rövid jelzésével ide kívántam eljutni: körülbelül ez a stádium ugyanis az, amelyhez néhány jelentős, sőt haladó felfogású művésznünk, mint — ha továbbra is csak a szobrászattól vesszük a példát — Csorba Géza, Medgyessy Ferenc, Andrásy Kurta János és mások (főleg Medgyessy tanítványai és követői) jó néhány műve kapcsolható, akkor is, ha esetleg később keletkeztek: Turáni harcos, Turáni lovas, Ősmagyar, Hun lovas, Ázsiai csikós stb. A zavaros eszme tehát bonyolult áttételekkel, valamint egyéb, alább említendő körülmények és áramlatok találkozására folytán eljutott odáig, hogy igazi alkotások is születhettek a hatására, kifejezve az alkotók valóban kis-sé romantikus népfelfogását, parasztimádatát. Ugyanakkor ez a fázis az, amikor képzőművészetünk élesen elhatárolható a turanizmus további fejleményeitől. Az ugyanis egyre inkább a Szovjetunió és általában kommunistaellenes uszításba, a nyilaskeresztes és hungarista mozgalomba torkollik. [15]

Rövidre szabott előadásomban eddig a hivatalos ideológia, a nacionalizmus szélsőséges hajtásaival, illetve ezeknek a képzőművészetre, s ezen belül a szobrászatra gyakorolt hatásával foglalkoztam. Azok a művészek, akik ilyen munkákat készítettek — akár tudatosan, negatív előjelű elkötelezettséggel, akár közömbösen, hit és indulat nélkül (szerintem többnyire erről van szó) — mindenképpen a rendszert, s végső soron a második világháború katasztrófájához vezető fejleményeket szolgálták, az ehhez szükséges indulatok szításához asszisztáltak. A turanizmus eszméjét vizsgálva viszont a nacionalizmus olyan képzőművészeti megjelenésével találkozunk, amely legjobb eredményeit és lényegét tekintve — letagadhatatlanul nacionalista, faji vonásai ellenére — már különbözik a rendszert kiszolgáló művészet sokféle válfajától, sőt azzal szemben bizonyos tiltakozást (elsősorban németellenességével), a haladás irányába történő továbblépést, de legalábbis annak szándékát jelenti. Ez már más út, mint az előbbi: ez a megváltónak, a válságból kivezetőnek hitt „harmadik út” próbálgatása. A magyar típusnak, sőt a magyar őstípusnak ez a keresése, a törekvés a „valódi” magyar művészet megteremtésére voltaképpen a „népi” irok mozgalmának egyik kísérő jelensége: nem annyira spontán megnyilvánulás, mint inkább a mozgalom által óhajtott, ösztönzött, világrasegített törekvés és eredmény.

Persze a „nemzeti gondolat” érvényrejuttatásának kívánalma — a ténylegesen megkövetelt gyakorlat mellett — a kultúrpolitika oldaláról is világos megfogalmazást nyert a húszas évek végén. A rendszer egyik kiválónak minősített kritikusa például „a nacionalizmus és fajiság képzőművészeti szerepét elemezvén”... kifejti, hogy a céltudatos és helyes művészetpolitikától el lehet várni, hogy a nacionalizmust, mint értékfokozó tényezőt, gondozásba vegye a képzőművészetben: „Sohase volt talán nagyobb szükségünk, mint ma — írja — hogy nacionalista művészetünk legyen, hogy múlt századbeli nagyszabású történelmi festészetünk, melyet az impresszionizmusnak eszméktől irtózó irányzata háttérbe nyomott, méltó folytatókra találva megújuljon és nemzeti megújulásunknak hatalmas emeltyűjévé izmosodjék.” [16] Klebelsberg pedig így írt: „... A magyar irodalomnak, művészetnek oda kell állnia a nemzeti gondolat szolgálataiba... De nemcsak a jövő jön itt tekintetbe. A mai generáció nacionalizmusának kielégítése végett is szükségünk van olyan irodalomra, amely tárgyánál (fogva), személyeinek jellemével, színével és atmoszférájával a nemzeti gondolatot és érzelmvilágot tükrözi vissza... Ezt követeljük a művésztől is.” [17]

Ma már tudjuk, hogy mindez a követelés nem maradt pusztába kiáltott szó: a Római iskola tagjai rendre felsorakoztak a sokértelmű „nemzeti gondolat” kibontott zászlaja alatt.

A magyar, a „valódi magyar”, sőt „mélymagyar” művészet követelése, megteremtésének szándéka tehát nem azonos ezzel. Időben nagyjából párhuzamos folyamatról beszélhetünk ugyan, de ez utóbbiért és utóbbi körül folyó viták inkább a harmincas évek végére jellem-

zőek, s ez a mozgalom fegyverként használja már a fen-  
tebb ismertetett hivatalos proklamációkat követő ered-  
mények sőt saját addigi törekvéseik bírálatát is.

Féja Géza például ezt írja: „Festőink egyrésze a közelmúltban a magyar néphagyomány felszínének gyors felszívásával próbált új utat törni, mert érezte, hogy valódi magyar ábrázolóművészet kialakítása éppenolyan életszükségletünk, mint a mindennapi kenyér, s minden vonalon föl kell vennünk a teremtő harcot, ha élni akarunk. Kezdeményezésünk jórészt naivitásba és dilettantizmusba fulladt, minden jóindulatunk ellenére... A »hivatalosak« tévedéseiről elegendő bizonyosságunk van. Ideje, hogy végre szerephez jussanak az elhivatot-  
tak...” [18]

Igen tanulságos a Veres Péter és Dési Huber István között folyó vita a „magyar képzőművészetről”, ami Veres szerint nincs, Dési Huber szerint van. A vita részletei eléggé ismertek, ezúttal nem térek ki rá bővebben, csupán Dési Huber levelének egy mozzanatára hívom fel a figyelmet. Mészáros Mongol tavaszának keletkezési körülményeire emlékezve (a szobor 1929-ben, a Dzsingisz kán film bemutatásának évében készült) ezeket írja: „Ez volt az az idő, amikor mindenkit az orosz kérdés izgatott. Előadások, folyóiratok, könyvek foglalkoztak vele, s persze Ázsiával, a mongolokkal, s az ott élő rokon népekkel. Jól emlékszem akkori vitáinkra, ábrándozásainkra...” [19] Dési Huber tehát nem a turanizmusra utal, hanem az orosz kérdésre. A Mongol tavasz látszólagos érintkezése a nacionalista tendenciákkal voltaképpen tehát internacionalista törekvést takar, ha takar egyáltalán, hiszen Dési Huber számára például ez nagyon is világosan nyilvánult meg. Mindenesetre érdekes, s akár jelképesnek is vehetjük, hogy a bizonyos értelemben valóban nemzetköziséget kifejező műben Veres Péter a magyar jelleget érezte hangsúlyozottnak. Évek múltán is úgy emlékezett vissza rá, mint az egyetlenre, amely e vonatkozásban említésre érdemes a kor általa valóban igen érzékletesen leírt művészeti terméséből. Figyelemre méltó az a vita is, amely Pátzay Szobrászatunk magyar-sága és európaisága című, 1942-es előadását követte. Pátzay ebben a fajiság gondolatának képzőművészeti megnyilvánulásai ellen lépett fel. „Mostanság, amikor a népek méregették egymást és önmagukat — készülődtek — totemeket nyelt el mindegyik, hogy erejét növelje” — írta igen találóan. Más helyütt pedig ezt mondja: „Az etnikum jövőt építő erejébe vetett hit ma megszállva tartja egész életünket. Mindegyik politikai irányzat becézi, majdnem hogy a hazafiúság fogalmával egybeforrott. Termi is vadhajtsáit bőven.” A vitákra adott válaszában ezt olvashatjuk: „Az utóbbi időben a hazai történelmi kutatás érdeklődése a népvándorlás kor kapcsán a magyarság eredete felé fordult. Újabb mozzanatokat fedezett fel, ezek értelmében más hangsúllyal módosította megállapításait. Mivel a politika számára is időszerűek voltak ezek az újabb feltevések, szekerébe fogván, népszerűsítette őket. A köztudatban ezúton módosult a magyar művelt fogalma és csakhamar elégedetlenné is lett az eddigi ábrázolások tárgyi-magyar jellegével. Türelmetlenül követeli most már a művészetektől »az igazi magyar« típus megformálását... A mai közhangulat Meggyesivel (sic) és követőivel mongolos, tagbaszakadt »honfoglalót, turáni lovast« formált. Művészi rangját, becsét nem a honfoglaló rekonstrukció, hanem nagyvonalú szoboralakítása adja meg.” [20]

Egy 1943-as és egy 1944-es írásában a szűkszavú Medgyessy is hozzászólt ezekhez a kérdésekhez: „Soha, de soha, mióta magyar földön élünk, nem volt tán oly sürgős szükségünk arra, hogy a mi képzőművészetünk kimondottan magyar művészet legyen, mint ahogy éppen ma és most sürgős”. [21] „Egy kollégám — kitűnő szobrász — kifejtette egy tanulmányában, hogy magyar művészet voltaképpen nincs is. Annyira keresztül-kasul vagyunk már itatva az európai nagy nemzetek művészetétől egy évezred óta, hogy alig maradt valami kis íz, vagy szebben mondva zamát, ami a tanítómestereinktől: olaszok-, németek- és franciáktól megkülönböztethet bennünket. De ez is olyan jelentéktelen, hogy szóra is alig érdemes.”



A továbbiakban elmondja, hogy a kultuszminiszter hasonló irányú felhívására az „esztétikai társaság” is előadássorozatot tartott, ahol viszont úgy beszéltek erről, mint nagyon is meglevő dologról. „Helyeselték is, tagadtak is egyet s mást. Egy tételben azonban szigorúan egyek voltak: abban, hogy a nagy, magas akadémiai végzettségű művészet toronymagasságban jár a hozzájuk képest porban járó népművészet felett.

Márpedig itt olyan hatalmasat tévedtek — mondja Medgyessy —, hogy tévedésük szinte lerántotta az egész előadásuk alaposságába vetett hitemet... Rossz helyről fogták meg a dolgot, éppúgy, mint fentebb említett kollégám.”[22]

E két egyszerű szobrász mérsékelt hangnemétől eltérő megnyilatkozásokat is említeni lehetne. Szalay Lajos Kállai által tolmácsolt (az utóbbi időben sokat idézett) szenvedélyes szavaira például, amellyel — egyebek között — fellép a „zavaros illúziókat” kergető, „ösmagyarkodó” művészekkel szemben.[23] Vagy hivatkozni lehetne Boda Gábor nyilatkozataira, aki korabeli kritikusa szerint eljutott a „mélymagyarság biztos és határozott képzőművészeti megjelenítéséig”,[24] esetleg Borberek Kovács Zoltán műveire is, akivel kapcsolatban ugyancsak erre a következtetésre jut a cikkíró: „Ma már eljutottunk a magyarság mélyebb értelméhez, s ez a mélyebb értelmű magyarság a híd a jövő felé.”[25] A problémák és viták eleveenségét, sokágúságát bizonyító példának azonban, úgy vélem, ennyi is elég.

Schöppflin Aladár már 1921-ben megállapította: „Íróink két táborra szakadtak, az egyiké a hatalom, az irodalom révén elérhető minden dekorum és társadalmi kiváltság, a másiké a szabad íróember szabad levegője és az olvasóközönség színe-java.”[26] A megosztottság természetesen — mutatis mutandis — a képzőművészetre is áll. A harmincas évek világméretű gazdasági válsága pedig, mely a végsőkig fokozta a rendszer általános krízisét, a művészetben is megindította az erők átcsoportosítását, fokozott polarizálódását.[27] Itt is számos

megváltó, vagy megváltónak hitt eszme munkált, s a különböző törekvések — a progressziót képviselők is — olykor igen élesen szembe kerültek egymással. Ismerjük a szocialista tendenciák kibontakozását, Derkovits egyetemes jelentőségű életművét, a fiatal Mészáros osztályharcos eszmeiségű s mégis minden szektáriánizmuson felülemelkedő munkásságát, a szocialista művészecsoporthoz tartozó kezdeményezéseit, de tudjuk, hogy ennek az áramlatnak az erejét is gyengítették bizonyos nézetkülönbségek. Harcolt egymással a szépség ideáját mindezek fölé helyező — legalábbis ezt hirdető — Gresham csoport, és a társadalmi kibontakozás útját kereső, a népi baloldallal mellett felsorakozó új generáció.[28] És még sorolhatnám. Mindennek a kétségkívül politikai-világnezetű különbségekre visszavezethető megosztottságnak a vizsgálata természetesen nem kevésbé kínálkozott volna előadásom tárgyául. Az itt felsorakoztatott tények azonban viszonylag talán legkevésbé ismertek, s úgy vélem, a teljes kép összeállításához, a rendszer igazi arcának megismeréséhez és megismertetéséhez (amit kézikönyvünk egyebek között célkitűzésének tekint) e kérdések elemzése is nélkülözhetetlen.

Tudjuk, hogy a múlt vitái felett sok vonatkozásban eljárt az idő, mivel „a történelem választ adott a bennünk feszülő reális társadalmi kérdésekre, leleplezte az álkérdéseket”. Csakhogy képzőművészetünk múltja, közelmúltja — a fentiek talán érzékeltették — koránt sincs oly mértékben és mélységben feltárva, mint az irodalomé, s így e területen talán fokozott mértékben fennáll annak a lehetősége, hogy téves és hiányos ismeretek birtokában hamis tudattal értelmezzük e múltbeli vitákat, s nem helyénvaló elfogultsággal ítélkezzünk esetleges mai ellentmondások, feszültségek kérdésében sem.[29]

A munka nagy része tehát még előttünk áll.

Kontha Sándor

## J E G Y Z E T E K

1 Symposion. Zilahy Lajos serlegbeszéde a Corvin-Testület ünnepi estebéjén. Híd, 1944. március 1. 3–5. o.

2 Lásd: Balázs Béla: A Horthy-fasizmus társadalmának és ideológiájának néhány jellemző vonása. MTA Társ. Tört. Tud. Osztályának Közleményei, IX. k. 1. sz. (1959). Továbbá: Magyarország története, II. kötet. Gondolat Könyvkiadó, 1964. 369., 383. o.

3 A szentistváni gondolat kitűnő levezetését és magyarázatát adja Szigeti József: A magyar szellemtörténet bírálatához (Kossuth Könyvkiadó, 1964.) c. könyvében. 213–214. o.

4 A négy szobor Kisfaludi Stróbl Zsigmond (Észak), Szentgyörgyi István (Dél), Pásztor János (Kelet) és Sidló Ferenc (Nyugat) alkotása. A szobrokra vonatkozó adatok és leírás megtalálható Líber Endre: Budapest szobrai és emléktáblái c. munkájában. Statisztikai Közlemények; Budapest Székesfőváros házinyomdája (é. n.) 310–312. o.

5 Lásd Líber i. m. 319–320. o.

6 A századforduló és a Horthy-korszak nacionalizmusának összefüggéseire vonatkozólag lásd: Balogh Sándor: Klebelsberg és a magyar „neonacionalizmus” című cikkét. Valóság, 1959. 3. sz. 22., 27., 30. o.

7 Képzőművészet, 1927. 4. sz. 29. o.

8 Lásd erre vonatkozólag Szigeti i. m. 209., 211. o.

9 Líber i. m. 354–364. o. Itt olvashatók a két emlékmű felavatásakor elhangzott beszédek, és itt találhatóak a részletes adatok.

10 Országépítés. 1942. március 15. 17. o.

11 Lásd: Németh Gyula: A magyar turánizmus. Magyar Szemle, 1931. XI. 132–139. o.

12 Gróf Klebelsberg Kuno: Neonacionalizmus. Második kiadás. 128. o.

13 Szekfű Gyula: A „turáni-szláv parasztállam” Magyar Szemle, 1929. V. 30–38. o.

14 Sinister: Dzsingisz kán; Magyar Szemle, 1929. VI. 88–90. o. Ezzel a kérdéssel kapcsolatban lásd még: Tamás Aladár: A 100% Akadémiai Kiadó, Budapest, 1964. (Irodalom-Szocializmus sorozat) 71. o.

15 A Munka (Kassák Lajos folyóirata) 1932. június 24-i számanak 658. oldalán található Budapesti helyzetjelentésben egyebek

között ez olvasható: „Vasárnap újra megkezdte működését a Turáni Vadászok Egyesülete”. Célkitűzése: „...az államrend biztosítása céljából önvédelmi tábor kiépítése, a régi határok visszaszerzése és minden vörös megmozdulás akár fegyveres letörése”.

16 Parkas Zoltán: Mai festészetünk és közönsége c. cikkében (Magyar Szemle, 1929. VI. 11–20.) idézi Dóczy Jenőnek, „e kiváló kritikusnak” a Képzőművészeti Társulat Évkönyvében megjelent írását.

17 Klebelsberg Kuno: A nemzeti gondolat a képzőművészetben. Pesti Napló, 1928. november 18. Idézi Balogh Sándor i. m.

18 Híd, 1941. dec. 9. 12–13. o. Féja Géza: A zsögödi remete gyűjteményes kiállítása.

19 Veres Péter: Mit ér az ember, ha magyar? c. könyvében írt a „magyar képzőművészetéről, ami nincs”. Dési Huber választ olvasható: Dési Huber István a művészetéről c. kötetben. (A művészettörténet forrásai, 1959. 89–90. o. A vita vonatkozó részének bővebb ismertetése: Kontha Sándor: Mészáros László, Corvina 1966. 101–102. o., 88. jegyzet.

20 Pátzay Pál: Alkotás és szemlélet. Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1967. 63–77. o.

21–22 Medgyessy Ferenc: Életemről, művészetemről. Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1960. „Műteremlátogatás” (1943), „Van-e a művészetben ősi örökségünk?” (1944). 38., 40–41. o.

23 Kállai Ernő: Összinté beszámoló egy beszélgetésről. Magyar Csillag, 1942. I. 44–52. o.

24 Lásd pl. Híd, 1940. okt. 4. 25–26. o. Barsy Dénes: Beszélgetés Boda Gáborral.

25 Híd, 1940. okt. 18. Vezércikk.

26 Idézi Keresztúry Dezső: Irodalmi életünk feszültségei. Magyar Szemle, 1930. VIII. 339. o.

27 Nemcsak az irodalom vonatkozásában értékes és gondolatébresztő Haraszi Sándor: A mai magyar irodalom ideológiai csoportosulásai c. tanulmánya. Korunk, 1930. március. 171–175. o.

28 E laza csoportosulásról lásd kissé bővebben: Kontha Sándor: Szalay Lajosról, túlzás nélkül; Kritika, 1972. október; 37–38. o.

29 Vö.: A progresszió megosztása ellen című, a „népi” — „urbánus” vitáról szóló írás és idézetsor. Kritika, 1972. szeptember; 14–19. o.



# A KÉPZŐMŰVÉSZET ÉS A MUNKÁSMOZGALOM KAPCSOLATA A KÉT VILÁGHÁBORÚ KÖZÖTT MAGYARORSZÁGON

A képzőművészet és a munkásmozgalom kapcsolatának, kölcsönhatásának a kutatásában a történettudományok felől elsősorban arra keresünk választ, hogyan válik a képzőművészeti alkotás — direkt gyakorlati funkciója révén — munkásmozgalmi dokumentummá, és hogyan válhat a kép, grafika, szobor — visszatükröző funkciója révén — történeti forrásanyaggá. A művészettörténettudomány felől a kérdés elsősorban az, hogy milyen nyomot hagy a művészettörténetben a munkásmozgalom, és mennyiben hat a művészettörténeti folyamatra a művészek és művészcsoportok személyes részvétele a munkásmozgalomban. Nyilvánvaló, hogy mindvégig egymásra is ható, egymást feltételező komponensekről van szó, s a művészettörténeti kutató munkában egymástól elválaszthatatlanok a különböző oldalról történő közelítések. Ez különösen áll az utolsó száz év feltárására, hiszen e tényezők folyamatos együttjárása nagyjából a Párizsi Kommun óta nyilvánvaló, s a mához közeledve mindinkább intenzívvé válik.

A jelenleg vizsgált korszak, a két világháború közötti időszak magyarországi művészete a téma szempontjából igen sokoldalúan feltárt, sőt, viszonylag árnyaltan feldolgozott művészettörténeti periódusnak mondható. [1] Olyan időszak ez, melynek éppen ilyen nézőpontú kutatása fontos tudománytörténeti feladata lett a felszabadulást követő éveknek és a jelennek, nem utolsósorban azért is, mert az időbeli közelség ellenére igen sok mozanata, alkotása ment veszendőbe az ellenforradalmi rendszer politikája és kultúrpolitikája s a második világháború következtében. A témánk szempontjából közvetlen előzménynek tekinthető művészettörténeti fordulópontot, az 1919-es Magyar Tanácsköztársaság képzőművészetét kirekesztette a magyar művészettörténetből a két világháború közötti kritika és művészettörténetírás, történelemmé általánosítva a mesterséges művészettörténeti cezúrát, amit a proletárdiktatúra leverése és az ellenforradalmi rendszer győzelme előidézett. A felszabadulás után igen korán sor került az 1919-es hagyatéknak előbb tény szerinti, mennyiségi számbavételére, majd művészettörténeti analízisére, de mindmáig nem történt meg és egyelőre még nem is folyik szervezett, tervszerű formában az emigráns művészek tevékenységének a felkutatása, értékelése. [2] Igaz, a hazai kulturális, művészeti életnek sokkal lazábbak lehettek a kapcsolatai az emigrációban élő képzőművészekkel, mint az írókkal, tudósokkal, hiszen a képzőművészek alkotó tevékenységének legfeljebb a híre juthatott haza. A korszak teljességének a megismeréséhez azonban mielőbb rekonstruálendő külföldi szerepük, művészeti és mozgalmi tevékenységük, s megteremtendő e munka feltételei.

Miközben a korszak művészettörténetírása nem vehetett tudomást 1919 képzőművészeti eredményeiről, és azok jellegzetes előzményeit is legfeljebb történeti összefüggéseiből kiragadva vizsgálta, az akkor tevékeny mesterek többségéről is hallgatva, az 1919-es örökség folytonosan éreztette hatását a munkásmozgalom és a művészet, illetve a képzőművészek kapcsolatában. Hiszen a közelmúlt történelméből, az 1919-es plakátok nyomán volt már arra példa és bizonyíték, hogy mennyire intenzív lehet a képzőművészet hatása és agitatív ereje, ha

teendője társadalmilag világos és vállalkozásának őszinte aktivitási szándék az alapja. Ez is magyarázza az intenzitást, mellyel az illegális pártvezetés a legkomolyabb fordulók idején a művészekre támaszkodni kívánt és tudott.

Az elmúlt másfél évtized kiállításai — az 1957-es „Magyar forradalmi művészet” kiállítástól kezdve — világosan bizonyították bemutatott anyagukkal a történeti és művészettörténeti fordulópontok párhuzamoságát, többnyire egybeesését. Így tehát csak röviden vázoljuk egymásutánjukat, nem hagyva figyelmen kívül a nemzetközi periodizációs kapcsolódásokat vagy eltéréseket, amelyek magyarázata még további művészettörténeti és mozgalomtörténeti kutatást kíván.

Nyilvánvaló, hogy a korszaknak az 1919-es évvel jelölt kezdete magyar művészettörténeti sajátosság: nálunk a Magyar Tanácsköztársaság és leverése jelöl szakaszhatárt, miközben a legtöbb európai országban nagyjából 1923-ig tart az 1917-et követő nemzetközi forradalmi hullám művészeti hatása. A munkásmozgalom intenzívebb művészettörténeti szerepe nálunk majd a húszas évek végétől lett újra érezhető: Dési Huber és Derkovits grafikai sorozatai, Derkovitsnak az évtizedfordulótól mind totálisabb munkássága meghatározó szerepű az 1934-ben létrejött Szocialista Képzőművészek Csoportjának és a velük szoros kapcsolatban levő, vitapartnerként is közreműködő művészek tevékenységében. Az 1930 körüli néhány év egyébként minőségi változást jelöl más tendenciájú magyarországi művészeti mozgalmakban és művészpályákon is, sőt, meglehetősen általános érvényű európai szakaszhatárnak látszik, habár a minőségi változások fő vonala, iránya országonként igen csak eltér egymástól. Az általános gazdasági válság és a fasiszmus nemzetközi előretörésének országonkénti konkrét hatását összevetve juthatunk csak el az egyidejű művészeti változások ellentmondásainak és eltéréseinek a jobb megértéséhez. [3]

Az európai művészetben sajátos kulminációs ponttá vált 1936—1937, a spanyol polgárháború ideje, amely rendezte az elkötelezett, antifasiszta, antimilitarista művészek sorait, szelektálta törekvéseiket, és egyben kiindulópontja lett annak a művészeti aktivitásnak, amely meghatározta a második világháború képzőművészeti tükrözését. Hozzá kell tenni, hogy a legfontosabb változások a spanyol polgárháború óta már nemcsak európai érvényűek: a harmincas évek második felétől kezdve egyre indokoltabbnak látszik, hogy a művészeti tendenciák világméretű elterjedésének lehetőségeit figyelembe vesszük.

A magyar képzőművészetben is nyomot hagyott a spanyol polgárháború, de jóval közvetettebben, mint például a spanyol, a francia vagy akár az angol művészetben, s ennek több irányú, részint még kutatóandó oka van. [4] Nálunk a fasiszta elnyomás hosszú folytonossága és súlyosbodása következtében az antifasiszta, antimilitarista tartalmú közlésre alkalmas képi formációk részint korábban alakultak ki és közvetlenebb osztályharcos tartalom hordozóiként jelentek meg, részint csak később, a második világháború legsúlyosabb kataklizmáinak a hatására módosultak vagy változtak



meg, közeledve más országok haladó művészeinek képalkotási elképzeléseihez. Ezen a ponton is, a világ-méretű fasiszta fenyegetésre való művészi reagálás történetében, tisztázatlanul még igen sok nemzetközi vonatkozás. Így például ma még igen kevés az összehasonlítási lehetőség a környező országok művészetével. Pedig a munkásmozgalomtörténet magyarországi művészeti hatását vizsgálva sohasem lehet megmaradnunk csupán a hazai mozgalmak eseményeinél és tendenciáinál, hanem már itt is figyelembe kell venni a lehetséges nemzetközi összefüggéseket. Végső soron csakis így válhat értetővé egyfelől az, hogy a munkásmozgalmi forduló miért és hogyan esnek egybe általános történelmi fordulókkal, s a szocialista és elkötelezett művészeti alkotó tevékenység csomópontjai miért és mennyiben egyidejűek az általános művészettörténeti szakaszhatárokkal.

Igen fontos kutatandó kérdés a mozgalmilag szervezett művészescsoportok tevékenysége és hatásuk a nemzeti művészetekre. Erről magyar vonatkozásban már sok mindent tudunk, ha nem is mindent és főleg nem mindent pontosan, de a nemzetközi analógiákról alig vannak ismereteink. Figyelemre méltó részpublicációk láttak már napvilágot a németországi nemzeti és nemzetközi szervezetekről, a szovjet művészescsoportokkal való kapcsolatukról az 1930-as évek elejéig. Szórványos összefoglalási kísérletek történtek — többnyire kiállítások formájában — korábban szlovák és román, újabban jugoszláviai vonatkozásban.[5] A legtöbb európai ország e hagyományairól viszont alig tudunk valamit, és többnyire még a forrásanyagok jellegének, lelőhelyének a feltárása is várat magára. Pedig valószínű, hogy például a Szocialista Képzőművészek Csoportja létének, működésének a történeti jelentősége is sokoldalúbban, hitelesebben bontakozna ki, ha nemzetközi összevetésre is lehetőségünk lenne, s az egyes művészpályák egyetemes tapasztalatok alapján való összehasonlítása nem lebecsülendő fontosságú esztétikai következtetésekre is vezethetne.

Ugyancsak logikusan következik a nemzetközi összevetés igénye azokból a tényekből, amelyek nálunk a képzőművészet munkásmozgalmi szerepének műfajtörténeti hatását bizonyítják. Nem nehéz persze tartalmi formai analógiákat találni a Magyarországon és másuttal illegálisan terjesztett röplapok és egyéb grafikák között, hiszen a célszerűség és a terjesztés kényszerűsége révén is érthető, hogy nemcsak tematikai, hanem formai, stílus, stílus mozzanatok is tartósaknak bizonyultak. Elég lenne ilyen szempontból összevetni például az 1930-as évek magyar illegális röpcéduláit és az 1968-as párizsi röpcédulák képi nyelvét ahhoz, hogy bizonyos műfajtörténeti következtetéseink eljussunk. Kevésbé találhatók analógiák — legalábbis a tárgyalt korszakban — a mi grafikai sorozataink vonatkozásában. Ezek nálunk többnyire történeti témájúak, a negyedik rendre, Dózsa Györgyre, Budai Nagy Antalra, a spanyol polgárháborúra, Zrínyire koncentrálnak, és nemcsak tartalmilag-formailag, hanem tematikailag is műfajilag is mintegy ellenpólusai a kortársi hivatalos művészetben megnyilvánuló történelemszemléletnek, s a hivatalos művészet nyilvánosságát lehetőségeinek. Külön figyelmet érdemel a sokszorosított grafikai sorozatoknak ez a történeti, szemléleti meghatározottsága, a tematikának kompozíciós típust formáló hatása, továbbá az is, hogy e sajátos történeti fogékonyságnak mennyiben kereshetjük az alapjait a művészeti, kulturális örökségben és mennyiben a kortárs történelemben.

Ha nem is jellemzőek éppen ebben az időszakban más országok szocialista tendenciáira a történeti témájú grafikai sorozatok, de előbb vagy utóbb, közvetlenebb vagy közvetettebb munkásmozgalmi hatásra, másuttal is megtalálhatók. Mindaddig azonban úgy látszik, hogy magyar művészettörténeti specifikum a művészek munkásmozgalmi tevékenységének műfaji hatása a szobrászatban. Nem arról van szó, mintha a főként Mészáros László kezdeményezéséből kiinduló agitációs kisplasztikák csoportjának, agitációs plaketteknek ne akadna másuttal is példája, ekkor vagy más időpontban, de szembetűnő egy adott szobrászati körnek a mintegy összefüggő tevékenysége. És ez, figyelembe véve a szobrászat saját-

os technikai kötöttségeit, a szoboralkotás munkafeltételeinek bonyolultságát, eleve feltételezi a művészek politikai-világnevelési szervezethez tartozását, és egyben ennek a bizonyítékai is.

E kérdések némelyikére választ ad a már eddigi tudományos munka, a monografikus vagy összefoglaló kiállítások némelyike, a kevés átfogó művészmonográfia, a nagyon gyér forráspublikációk. A kutatás nemcsak olyan értelemben folytatandó az eddiginél komplexebb módon, hogy mélyebbre hatoljunk a történeti, mozgalmatörténeti tényanyag felhasználásában, hanem növelni kell a nemzetközi összevetés igényét és javítani az egyetemes összehasonlító kutatás feltételeit, hiszen másként alig juthatunk túl a következtetések nélküli ténymegállapításokon.

Az adott területi keretek között csak igen röviden érinthetünk egy rendkívül fontos művészettörténeti problémát, mégpedig azt, hogy milyen módon, milyen irányban és mértékben hatott a munkásmozgalom, ezen belül a művészek mozgalmi aktivitása a témaválasztásra, a művészet ikonográfiájára, ikonológiai változásaira.[6] A tematikai jellegzetességek igen sokrétűek, hiszen sokfajta volt az új közölő, időnként gyorsan pergő eseményekre kellett a művészek reagálnia, és felgyorsultak az egyéni létre egyre brutálisabban támadó külső impulzusok is. A nagy feszültségű fordulók idején többnyire lerövidül a művészi általánosítás útja és fokozódnak a lehetőségei: a tárgyalt korszak különösen sokoldalúan bizonyítja e sajátos koncentrációs igényt. A témakörök főbb változásai nemzetközi érvényűek, és ennek alárendelten, szorosabban a nemzeti történelemhez és a mozgalmatörténethez tapadva jelennek meg a helyi sajátosságok. Az alább választott példák sorában arra törekedtünk, hogy régebbi motívumok módosult jelentése mellett újabb motívumok és kompozíciós típusok feltűnésére is utaljunk, nem tévesztve szem elől, hogy mindezek csak ízelítők a korszakra jellemző tematikai változásokból, a képi nyelv átalakulásából.

Az egyik jellegzetes témakör: a proletárellet. A korábbi, a századfordulóra, századelőre jellemző proletáryomor-jelképek némelyike, mint például a csontváz, eltűnik, illetve más jelentéssel, háborút, militarizmust, majd fasiszmust jelképezve él tovább. A nemzetközileg legáltalánosabban használt szimbólum az étel vagy az étel hiánya (üres tányér), az inaira soványodott munkásember stb. Az ételek közül a leggyakoribb a kenyér, de előfordul a kenyér-gyümölcs párosítás. Derkovitsnál a kenyér, a hal vagy a gyümölcs jelenik meg. És nála nemcsak az a figyelemre méltó, ahogyan az Éhesek télen és a Halásos című festményeiben a kenyér, illetve a hal árjellegének a fogalmát képileg megoldja (feltételezhető, hogy a képalkotó gondolatban szerepe volt a kenyér és hal megszáporítása legendájának is), hanem elsősorban az, ahogyan az ételt többnyire és a kenyeret mindig a munkás életét sújtó tényezőkkel konfrontálja. A kenyér leggyakoribb képi ellenpólusa a tél, a hó, a fagy, ami ilyen összefüggésben ugyancsak a proletáryomor-jelképe. De ellenpólusa lehet a csendő, a rendő, esetleg csak a sisak vagy a csizma, s az elnyomó hatalom e szimbólumain kívül az újságpapír, a nyomtatott vagy írott lap, ami ebben az időben az elnyomó erő, a népbontás jelképe. Derkovits művészetében 1930-ra érelődtek szimbólumrendszerre azok a motívumok, motívumcsoportok, amelyek a harmincas évek beszélt és költői nyelvét is jellemzik. Elég József Attila képalkotásaira gondolni: újságpapír az asztalon kenyérrel s az újságban, hogy szabadok vagyunk... cicáznak a szép csendőrtollak stb.

Ezek a szimbólumok, habár nemzetköziek, mégis némi, országonként is változó jelentéssel bírnak. A csizma például az európai művészetben az 1930-as évek legelejétől kizárólag mint militarizmus, fasiszmus jelképe tűnik fel, nálunk viszont a helyi elnyomó hatalomé. Magyarazatul szolgál a paraszt hagyományos csizma-reselete, amelyből ekkor már hárommillió koldus kirekesztődött, és az is, hogy a csizma nemcsak az erőszakszervezet egyenruhájának a része, hanem a díszma-



gyaré, is, s az intéző, a kulák viseletének a tartozéka. Ez a helyi sajátosság oly mértékben meghatározza a művészi képzetletet, hogy Berda Ernő 1939-es No pasaran sorozatának emberekre taposó lovas rendőre ugyanaz a lovasrendőr típus, mint amelyik az 1930-as levett budapesti munkástüntetés nyomán Derkovitsnál megjelent.

Egy másik problémakör, ahol elsősorban a kompozíciós típusban bekövetkező változás érdemel figyelmet, a szervezett embercsoport, az osztálycsoport, osztálytömeg tartalmi-képi megoldása. Dési Huber 1928-as Negyedik rend című linóleummetszet-sorozatának lapjain, melyek különben Masereelnek akkor már világviszonylatban érvényesülő hatásáról is tanúskodnak, megjelent átmenetileg az ún. arcnélküli tömeg. Nem abban az értelemben, ahogyan a húszas évek elején-közepén, több európai országban, az individuumnak a nivellálódástól való félelme az „arcnélküliségben” megnyilvánul, hanem annak érdekében, hogy a művész — a világnézeti tudatosodás művészi formába öntésének a kezdetén — az összefogást, az összetartozást kifejezze. Az ún. arcnélküli tömeg fogalmazás nálunk éppen ezért csak átmeneti volt, noha némiképpen formai folytatásának is tekinthető a harmincas évek egyik-másik illegális röpcédulájának tömegábrázolása.

Derkovits 1514 című, a Dési Huberéval majdnem egyidejű grafikai sorozatának embercsoportjai, a menekülő, rohamozó, kapudöngető csoportok, képileg inkább kapcsolódniak Uitz Béla 1919-es plakátjának rohamozó tengerészgyalogoságához, mint bármely más közvetlenebb képi előzményhez. Különösen figyelemre méltó történetileg ez a kontinuitás, ha arra is gondolunk, hogy milyen közvetlenebb folytatásuk lett a Derkovits-metszeteknek a későbbi agitációs művészetben, így többek között Mészáros 1933–1934 körül készült illegális plakettjeiben. A magyarországi művészet körülményei, az 1919 óta mind erősebb elnyomás nap-nap után érezhető megnyilvánulásai nem tették lehetővé olyan felszabadult, erős tudatosító demonstráció-ábrázolások megalkotását, mint amilyeneket 1930 körül és főként közvetlenül 1930 után a szovjet, német, belga stb. művészet produkált. De Dési Hubernek 1931–1932-es változatai a Tömeg című kompozícióhoz még a mi viszonyaink között is jelzik egy korstílus lehetőségét is megpendítő művészeti eszménynek, szépségeszménynek az igényét, melynek kibontakozása Európa-szerte nyomon követhető, de aminek hirtelen gátat vetett a fasisztus előretörése.

A korszakra jellemző kezdeményezés a munkás-paraszt szövetség képi formációinak a kialakítása, aminek legkorábbi Szovjetunió kívüli megjelenése is (Németország, 1930) feltételezi a szovjetunióbeli ötéves terv létét. Magyarországon viszonylag korán tűnik fel a téma, különösen ha figyelembe vesszük az adott történelmi helyzetet: Mészáros említett plakettjei, Ferenczy Noémi egyidejű, 1933-as Kőművese, melynek bordűrjét kalászkok díszítik, s melynek pendantja lett később az apró házakkal szegélyezett Magvető, — mindezek elgondolkodtató példák arra, hogy milyen összetevőkön múlhat egy politikai, társadalmi fogalom képi általánosítása. Ugyancsak eléggé korán jelenik meg nemzetközi viszonylatban a munkás-paraszt-értelmiségi hármascsoportja, mégpedig Bokros Birman Dezsőnek Független Magyarorszáért feliratú, 1942-es plakettjén (figyelmeln kívül hagyjuk persze e téma néhány igen korai és folytatás nélküli, a múlt század utolsó harmadára viszonyuló, s a késői romantika szellemében fogant illusztrációját).

Ugyancsak nem magyarországi indítású, de sajátos helyi csomópontot felmutató téma és motívum az olvasó munkása, amely mint kompozíciós típus magába foglalja a gondolkodó, töprengő munkás ábrázolását is. Más országok hasonló témájú, korábbi vagy kortársi alkotásaitól eltérően a formai, kompozicionális előzmény majdnem mindig az 1850 körülre datálható daumier-i Olvasó férfi és Rodin Gondolkodója. A képtípus meghatározottságát különös módon bizonyítja az is, ahogyan az nálunk időben koncentrálódik. Derkovits 1932-es Három nemzedékének olvasó önarcképe — jelenkora — után 1934-ben Dési Huber István, Sugár Andor, Gold-

man György és Fenyő A. Endre alkotnak rokon műveket. És itt már feltételezhető az egymást ismerő művészek természetes kölcsönhatásán túl a mozgalmi szervező erő közvetlenebb hatása, az akkor különösképpen hangsúlyozott tanulási igény, a jövőre való készülődés, elméleti felkészülődés tudatosan vállalt feladata, végső soron az a mozgalmi szeminárium munkája is, amelyből a Szocialista Képzőművészek Csoportja kinőtt, s amely az 1934-es alakulási évben a rokon alkotások egész sorát hozta létre. A témának nem maradt el a folytatása sem, elég Bán Béla 1936-os festményét, Kondor György 1940-es, az 1934-es alkotásokhoz hasonlóan koncipiált Gondolkodóját felidézni, hogy a művek sorában többet lássunk, mint egy képi, kompozíciós forma véletlen terjedését.

Igaz, hogy a spanyol polgárháborúra a mi művészetünk kevésbé reagált közvetlenül, mint a történetileg földrajzilag közvetlenebbül érintett országoké, mégis nyomon követhetők a legfontosabb egyidejű analógiák. Már Berda 1939-es No pasaran sorozata előtt feltűnt nálunk a spanyol polgárháború idején új módon felelődt és elterjedt állatszimbolika hatása, így Schnitzler és Berda lóalakjaiban 1938-ban. S a második világháború éveiben, a szocialista művészcsoport szervezett létének a megszűnte után, nálunk is utat találtak — többek között Ámos Imre és Martyn Ferenc művészetében — az újfajta állat- és szörnyszimbólumok, az antifasiszta jelentéssel alkalmazott keresztény mitológikus formációk, új jelentésű növényi szimbólumok, amelyek világszerte előtörttek az elkötelezett művészetben. Az általános antifasiszta, antimilitarista tiltakozás érhetően háttérbe szorította nálunk is a szorosabban vett osztályharcos művészetet: az 1942-es Szabadság és Nép freskópályázat mind műfajánál, mind témájánál fogva eléggé egyedülálló példa volt ebben az időben a Szovjetunió kívüli európai művészetben. A pályázati munkákat magába foglaló kiállítás gyors betiltása mozgalomtörténetileg is jellemezte a magyarországi szocialista képzőművészeti törekvések helyzetét, a pályázat és a kiállítás résztvevőinek a köre pedig azt az erkölcsi-szellemi erőt, ahogyan a munkásmozgalom a második világháború éveiben kiváló alkotók egész sorát aktivizálni tudta.

A képzőművészet és munkásmozgalom kapcsolatát vizsgálva a tárgyalt korszakban, és különös tekintettel a készülő nagy magyar művészettörténeti összefoglalás vonatkozó kötetére, főként kétirányú további kutatás látszik fontosnak. Az egyik az a problematika, melynek jellegét néhány példával kívántuk illusztrálni: milyen módon és mértékben alakította a művészet témáját, kompozíciós típusait, s így formai összetevőit is a történelem. A másik a Szocialista Képzőművészek Csoportjára vonatkozó kutatások kiegészítése, mielőbbi befejezése és publikálása, különös tekintettel a csoportösszetétel változásaira és a Csoport körüli vitákban megnyilvánuló esztétikai gondolkodásra.[7] Hiszen mozgalomtörténeti közelítéssel magyarázható meg a tény, hogy az 1934-es első megalakulás résztvevői tudatosan baloldali, szocialista, kommunista gondolkodású művészek voltak, a kényszerű feloszlást követő újjáalakulás résztvevői között viszont az előbbieken kívül munkásfiatalok is jelen voltak, akik a Csoporton belül kezdtek művésszé érlelődni. Az pedig, hogy a csoporton belüli, még csak részben rekonstruált művészeti-elméleti viták, az 1936-os csoportkiállítás kritikai visszhangja és polémiai, és különösképpen Dési Hubernek a Csoport vitáitól is animált írásai, az azokban kikerekedett, képzőművészetre alkalmazott marxista esztétikai gondolkodási rendszer elemzése mennyire fontos tudománytörténeti és esztétikai feladat, az talán akkor válna igazán világossá, ha nemzetközi összevetésben mérlegelnénk, a korszak keretei között maradvá, egy fasiszta országban kibontakozott s a művészi gyakorlatra is ható marxista képzőművészet-elméletnek a művészet lényegét mindmáig érvényesen elemző kérdéshelyzetét.

Aradi Nóra



1 Szerzőnek „A szocialista képzőművészet története – Magyarország és Európa” című könyvének (Corvina, 1970) jegyzetanyaga tartalmazza a témára vonatkozó addigi irodalmat, valamint a vonatkozó kiállítások jegyzékét is. A Szocialista Képzőművészek Csoportjának tagjait bemutató, azóta rendezett fontosabb kiállítások Kondor György és Szöllösi Endre tárlata (Magyar Nemzeti Galéria, 1972).

2 Emigráns művészek tevékenységével kapcsolatban módszeres kutató munkáról Mészáros László és Uitz Béla vonatkozásában lehet szólni. Pontos pályakép rajzolható Szilágyi Jolán és különösen Ék Sándor tevékenységéről, részint a művészek közvetlen közreműködése, részint a Német Demokratikus Köztársaságban folyó kutató munka révén. Helyszíni kutatásokat igényelne még Pór Bertalan pályájának szlovákiai és párizsi szakasza. Jóval esetlegesebb az a kép, amit Bíró Mihály tevékenységéről vázolhatunk, és számosan vannak, akiknek tevékenységéről alig tudunk valamit (Péri László, Tóth Viktor stb.). Művészetük felkutatása nem közvetlenül a magyarországi művészet története szempontjából lenne fontos, hanem az emigráns képzőművész tevékenységi lehetőségeinek különféle összetevőit ismertetné meg, és így segítene hozzá egy nemcsak művészettörténeti érdekű általánosításhoz.

3 Néhány példa az 1930-as évtizedforduló belső szakaszhatár jellegét feltételező, különböző minőségű változásokra: Magyarországon a hivatalos művészetben az ún. római iskolás tendencia térhódítása a neobarokkos törekvések helyett; Derkovits, Bernáth, Szőnyi érett művészetének a kialakulása stb. Franciaországban a Cercle et Carré csoport fellépése, az első non-figuratív nemzetközi kiállítás megrendezése; Németországban az ASSO országos szer-

vezetének a létrehozása, majd hamarosan mesterséges cezúra a hitleri hatalomátvétel következtében; a Szovjetunióban az AHRR csoport hirtelen elöretörése és 1933-ban az egységes képzőművész szövetség létrehozása stb. Az említett példák nagy része konkrét eseményre utal, amelyek mögött azonban, akárcsak az egyes művészpályák esetében, egy mindinkább polarizálódó folyamat ismerhető fel.

4 A spanyol polgárháború közvetlen képzőművészeti hatását eddig legátfogóbban dokumentáló kiadvány: Kunst im Widerstand, Malerei Graphik Plastik 1922 bis 1945, szerkesztette Erhard Frommhold (Drezda, 1968, VEB Verlag der Kunst).

5 A legújabb idevágó átfogó kiadványok közé tartozik a belgrádi kortárs művészeti múzeum (Muzej Savremene Umetnosti) 1969-es kiállításának gazdagon dokumentált katalógusa: 1929–1950: Nadrealizam Socijalna Umetnost.

6 Szerző e témakörben készülő munkájának előzményeként közölt tanulmánya: Iconologic Research of Socialist Fine Arts, Acta Historiae Artium, 1971. Tom. XVII. 103–126 l.

7 Az MTA Művészettörténeti Kutató Csoportja folyamatos forrásanyag gyűjtéssel készül a Szocialista Képzőművészek Csoportja történetének teljes feltárására. Ez a dokumentumokra és visszaemlékezésekre is támaszkodó anyaggyűjtés a Csoport nagyjából feltártnak tekinthető, szorosabban vett művészettörténetét szervezettörténeti és elméleti történeti közelítéssel kívánja kiegészíteni. Feldolgozásra, illetve értelmezésre vár még ezen belül többek között a Csoport művészettörténeti előadásain, vitáin vetített hatalmas diapozitív anyag, amit a Csoport megbízásából Szöllösi Endre szobrász vett át megőrzésre.



# A KÉT VILÁGHÁBORÚ KÖZÖTTI KORSZAK ESZTÉTIKÁJÁRÓL

Tisztelt Konferencia, kedves elvtársak!

Inkább hozzászólás, sem mint korreferátum formájában szeretnék néhány megjegyzést fűzni ahhoz a vázlatához, amelyben össze próbáltam foglalni a két világháború közötti korszak esztétikájának a történetét. Hangsúlyozni szeretném, hogy itt elsősorban elméleti, általános esztétikáról lehet csak szó, a művészet-esztétikát, irodalom-esztétikát illetékeségből természetesen másoknak kell áttekintenie, elemeznie. Természetes viszont az is, hogy teljesen levegőben lógó általános esztétika még egy negatív korszakban sem lehetséges, és az általános esztétikának óhatatlanul foglalkoznia kell szak-esztétikai, ágazati-esztétikai kérdésekkel is.

Hangsúlyozni szeretném, hogy Magyarországon az esztétikának, eléggé eredeti módon, mindig különleges szerepe volt. Nemcsak egyszerűen annak következtében, hogy a Rajnától keletre lévő népek életében a szép-irodalomnak és az ezzel kapcsolatos esztétikának kiemelt jelentősége volt, hanem történelmi véletlen folytán Magyarország volt az első ország, amelynek egyetemén esztétikai tanszéket alapítottak, megelőzve ezzel egy sereg más egyetemet. Ennek következtében olyan komikus esetek is keletkeztek, hogy sokáig nem lehetett betölteni az esztétikai tanszéket, mert nem volt kéznél megfelelő esztéta. Mikor 1923-ban az akkor feltűnt fiatal Horváth János számára szükség lett volna egy irodalomtörténeti tanszékre, Négyesy László, az irodalomtörténetész nagylelkűen felajánlotta tanszékét és az esztétikai tanszékre ment át. A két hónapos nyári vakáció állt rendelkezésére, hogy felkészüljön esztétikából; természetesen ez az esztétika olyan is volt: megvolt a hivatalos keret, de tartalom mögötte nem volt.

Az esztétikának a magyar eszmétörténetben bizonyos értelemben másként is kitüntetett szerepe volt. Abban nevezetesen, hogy tárgya, a konkrét művészet köti az esztétikát, a túlzó spekuláció ellen bizonyos fokig megvédi. Ugyanakkor némileg fel is oldja a filozófia ideológiai kötelezettségei alól, hiszen az esztétikában — a valóság közelében mozogván — nem szükségeltetik olyan nagyfokú elméleti szigor, ami a filozófiában magától értetődő. Az esztétikának ez a kötése és oldása a Horthy-korszak esztétikájában negatív irányban érvényesül: az esztéták jobbára feloldva érezték magukat a művészettel való valóságos foglalkozás alól, ugyanakkor visszaélnek a filozófusok szabadságával, hogy a valóságtól függetlenül csináljanak, gyártsanak esztétikai elméleteket.

Ebben az esztétikatörténeti szakaszban is megérződik a magyar kultúra „átkozott filozófiatlansága”, az a filozófiai igénytelenség, amely általában is mindig jellemezte a magyar művelődéstörténetet, s aminek megvannak a maga jó okai a magyar társadalom történetében. Mégis a múltban két név kiemelkedik a magyar esztétika történetében, melyek haladó hagyományt jelenthetnek, két típusa az esztétika magas szinten való üzésének. Az egyik Erdélyi János, akinek mint irodalom-esztétának talán úgy lehetne a jelentőségét legegyszerűbben jellemezni, hogy ő volt annak a korszaknak Osváth Ernője. Akire Erdélyi János a maga országosan elismert és tisztelt jóízűségével rámondotta azt, hogy

„nem költő”, az nemegyszer és vonakodás nélkül letette a tollat.

A másik típus volt Greguss Ágost, akinek viszont a filozófiához való elméleti kötődése jelentett magas fokú igényességet; Gregussnak az esztétikája, amely elsősorban a hegelianus Friedrich Theodor Vischerre épült, alulról súrolta az európai színvonalat. Ez spekulatív esztétika volt, nem pedig az Erdélyi János-féle műértő esztétika, de azért ennek is megvan a maga létjogosultsága az elmélet történetében.

A tárgyalt korszak története sajnálatos módon nem azzal kezdődik, hogy ezeket a hagyományokat folytatná. A Horthy-korszak kezdete, mint általában a politikában, a gazdasági folyamatban is és egyébtől, mindenütt a Tanácsköztársaság idején kezdeményezett haladó törekvésektől való elkülönülésben mutatkozik meg. Az a pozitív tendenciája az első világháború utáni szellemi fejlődésnek, amely úgy érezte, hogy le kell számolnia azokkal a történeti előzményekkel, amelyek a világháborúhoz vezettek, ez nálunk abban a negatív formában torzult el, hogy le kell számolni azokkal a haladó törekvésekkel, amelyeket a Tanácsköztársaság képviselt, mintegy összeolvadt a pozitív a negatívval. Abban a nagy igyekezetben, hogy a Tanácsköztársaságtól és a haladó törekvésektől elkülönítsék magukat, ezeknek a pozitív társadalmi-ideológiai törekvéseknek a nyakába igyekeztek varni azokat a negatív tendenciákat, amelyek az Osztrák–Magyar Monarchiában és Európában a világháborúhoz vezettek. Bonyolult elméleti szituáció volt ez, amit súlyosbított az előbb idézett filozófiatlanság és az a fajta zűrzavar, amelyik a Monarchia örökségeként itt élt. Az 1919–22-ig terjedő korszak sötét és zavaros korszak, annak ellenére, hogy döntő. Sajnos a legtöbb kérdésben, kutatási irányban, eszmei irányzatban negatív irányban volt döntő ez a korszak. Az esztétika képviselői, elméletirők nem is annyira Lukács Györggyel fordultak szembe, hanem az egész hivatalos kultúrpolitikával és mindennel, aminek bármilyen köze lehetett a marxizmushoz, akárcsak úgy is, mint a marxizmus felé vezető irányzat. Elsőporé ez az egyre inkább átpolitizáló törekvés a polgári radikalizmus kezdeményezéseit is. Azzal a jelszóval, hogy harcolnak a pozitívizmus ellen, harcoltak azokkal a tudományos igényességű törekvésekkel szemben is, amelyek az esztétika terén bizonyos eredményeket jelentettek; gondoljunk itt a polgári radikális eszmekörhöz közelálló Pekár Károly „pozitív esztétikájára”, gondoljunk Pikler Gyulának, a kifejezetten polgári radikális ideológiában fogant pszichologizáló törekvéseire, amelynek messzemenő esztétikai következményei is vannak és gondoljunk nem utolsósorban Révész Gézára, a Tanácsköztársaság pszichológia professzorára, akinek a Nyíregyházi Ervinről írt kisebb pszichológiai monográfiája kifejezetten művészetpszichológiai vállalkozás, amely percekben belül világhírűvé vált. Mindezeket a törekvéseket lesöpri a magyar közélet asztaláról az a tendencia, amely a Tanácsköztársaság bukása után a darutollas, keresztény-kurzusos világban egyre inkább kezd kialakulni. Nemcsak a marxizmus, hanem a marxizmus felé vezető, vagy az azzal szimpatizáló rokon törekvések is kiszorulnak, nem-



csak a hivatalos érdeklődés előteréből, de magából az országból is. Ilyen neveket mondok, mint Mannheim Károly, Hauser Arnold, Antal Frigyes és Tolnay Károly. Ők elmennek az országból. És ezzel kapcsolatban lép fel egy antipszichológista és antipozitívista szemlélet, amelyből többfajta út vezet felé, amit később úgy fogunk nevezni, hogy szellemtörténet. Jellegzetessége ennek a magyar szellemtörténetnek, hogy nem a pozitív mondanivalója az, ami lényeges, hanem az a negativuma, hogy legyen minden, csak ne legyen pozitívizmus, ne legyen materializmus, ne legyen marxizmus. A szellemtörténet úgy születik meg a hivatalos Magyarország számára, mint egy üres burok, amit később kellene megtölteni tényleges tartalommal. Meg kell mondanunk, hogy tényleges filozófiai tartalommal sohasem töltötték meg, mert az is, ami ma Magyarországon szellemtörténetként ismeretes, nem más, mint különféle történész-irodalomtörténész, művészettörténész vállalkozások, amelyeknek azonban a filozófiái öntudatossága igen csekély. Ideológiái céljai vannak, azonban, hogy a szellemtörténet mire is való, azt soha a hivatalos szellemtörténészek közül senki nem gondolta végig. A két név, amely jellemzi a magyar szellemtörténetet, Horváth János és Szekfű Gyula neve; ők mindketten a filozófiai érdeklődésnek olyan hiányában szenvedtek, hogyha velük kapcsolatban szellemtörténetről beszélünk, ezt legálábbis idézőjelbe kellene tennünk. Ez a szellemtörténetnek az a speciálisan magyar, filozófiátlan formája, ami nolens volens Szekfű Gyula és Horváth János nevéhez tapadt. Bizonyos értelemben ide szokták számítani — kevésbé kritikus ideológia-történészek — Pauler Ákost is, azon az alapon, hogy a szellemtörténet hivatalos közlönyében, a Minervában írt elvi cikket a szellemtörténetről; Pauler azonban sem előtte, sem utána, semmilyen vonatkozásban nem kötődött a szellemtörténethez.

Nagyon fontos mozzanat ebben a zavaros, kialakuló korszakban, hogy megtagadják azt a fajta esztétikát és esztétizmust is (mondjuk: esztétikai életérzést), vagy művészi világnézetet, amit a következő nevek jelölnek: Balázs Béla, Lukács György és Fülep Lajos, amennyiben esztétikát műveltek. Velük kapcsolatban érdekes módon el szoktuk feledni, hogy irracionalisták, akik a világháború előtt az úgynevezett Wiener Dekadenz értelmében állottak olyan műveket, amelyek részben Rudolf Kassner, részben az egzisztencializmus, Kierkegaard hatása alatt jöttek létre, s amelyek valóban elvesztették az aktualitásukat abban a pillanatban, hogy a Monarchia megszűnt létezni. De természetesen a háború előtti irracionálisnak egészen másképpen kell minősülnie a történeti kritika mérlegén, mint a háború utáninak. Nem kell mondanom, valamennyien az említettek közül egészen másképp folytatták életművüket a világháború után, mint annak előtte. Ez a része a magyar ideológia-történetnek még megíratlan. Lukácsra nézve sem ismerjük eléggé, Balázs Bélának a belső fejlődését pedig a „halálesztétikától”, vagyis a Monarchiabeli irracionálisizmustól a marxizmus felé, egyáltalán nem ismerjük, csak látjuk azt az óriási különbséget, amely fennáll a fiatal Balázs Béla „halálesztétikája” és az érett Balázs Béla film-esztétikája között. Ebben a hármashoz kiemelt szerepe van (és főképp ezt szeretném a szakértők előtt hangsúlyozni) Fülep Lajosnak. Nem is annyira az esztétikai koncepcióinak, melyek ekkor még tovább alakulóban vannak, hanem annak az intellektuális szerepnek, amit Fülep Lajos játszott éppen ezen a sorsdöntő fordulón, mikor minden írástudó fölülvizsgálja azt a magatartását, amit 1918-ig képviselt és azt, amelynek 1918 után kell következnie. Ebben a vonatkozásban sorsdöntő Fülep Lajosnak az a cikke, ami az emlékezetes 1919-es őszi Nyugat-számban jelent meg Szabó Dezső „Az elsodort falu”-járól. Itt Fülep roppant éles kritikái érzékkel tapint rá arra, hogy Az elsodort falu negatív jelentősége igen nagy. Sajnálatos módon Fülep Lajosnak ez a kritikája nem túlságosan ismeretes (talán az irodalomárok előtt igen), holott szerintem egész életpályáján ez volt a legnagyobb tett, amivel hozzájárult a magyar haladó gondolkodás kibontakoztatásához. Az a tény ti.,

hogy éppen Szabó Dezsőt és éppen kortársi minőségben bírálja, egészen korai felismerése annak, hogy a világháborúhoz vezető szellemi örökséggel multhatatlanul szembe kell fordulni. Nem úgy, ahogy a Horthy-Magyarország fordult szembe, ahogy megtagadott mindent, ami benne pozitív volt, hanem úgy, hogy meg kell akadályozni azt, hogy a negatív tendenciákat tovább folytassa. Sajátságos éleslátással Fülep Lajos itt az Ady-kérdést is érinti, azt, hogy éppen ebben a vonatkozásban rejlik a Szabó Dezső-féle veszély, abban nevezetesen, hogy könnyen keltheti azt a látszatot, mintha Szabó Dezső az Ady-örökség méltó folytatója volna, mintha lehetséges volna az Ady-örökséget ebben az irányban folytatni, aminek — tudjuk — később igen súlyos következményei lettek, és nem utolsósorban éppen Szabó Dezső konkrét, tényleges közvetítő szerepe révén. Ezt felismerte Fülep Lajos, ha nem mondja is ki expressis verbis, de ez ebben a sorsdöntő kritikában benne foglaltatik. Vagyis az Ady-örökségnek Szabó Dezső által való eltorzítását tettenérő formában, a kezdeténél ismeri fel. Ez igen pozitív teljesítménye Fülep Lajos esztétikai-filozófiai életművének. Így írja meg Fülep Lajos azt, amit az első Nyugat-generáció csak sejt: „A háború olyan élesen vágta ketté a világ életét, hogy amit néhány év választ el tőlünk, idegen messzeségbe süllyedt mögöttünk. A múlt megszámlálása ez...” — mondja Fülep. A kérdés azért igen fontos, mert a nagy Nyugat-generáció, az első Nyugat-generáció képviselői közül egyedül Szabó Dezső volt az, akinek az a tévhite volt, hogy lehet úgy tovább folytatni a dolgokat, ahogy addig; ő már a világháború előtt is erősen nacionalista jellegű, reakciós politikai tartalmú ihletés alatt kezdte el ideológiáját kidolgozni és a Tanácsköztársaság bukása őt — azt hitte — igazolta, és ez bontakoztatta ki ezt a fajta negatív életművet.

Hibája Fülep bírálatának, hogy bár nagyon szépen van írva, nagyon találó és nemes lendülettel, elméletileg azonban nem eléggé világos. Persze, ha ő akkor egészen világosan látta volna, biztosan ki is tudta volna fejteni; mindenesetre multhatatlan történeti érdeme, hogy ezt a problémát de facto felismerte és nagy párosszal meg is írta.

Ez a száma a Nyugatnak szomorú olvasmány, itt olvasható Babits Mihály szörnyű canossa-járása (Magyar költő 1919-ben), a magyar irodalom történetének talán egyik legszomorúbb lapja. Azért említem itt ezt meg, mivel részben beletartozik a múlttal való leszámolás problematikájába, részben pedig érdekes adalék a magyar ideológia történetében, hogy a Nyugatnak egyetlen évfolyamában van képviselve két ilyen jelentős, egy negatív és egy pozitív dokumentum. Még hozzátésem: ugyanebben a számban Földi Mihály ír Otto Weininger öngyilkosságáról, ami még a bécsi atmoszférának, a Monarchiának a továbbélése; mindez a Nyugat egyetlen évfolyamán (1919) belül történik. Mindezt csak előrebecsátásként ahhoz, hogy „ami ezután következik” (tehát a múlttal való pozitív és negatív leszámolás után) miért annyira színvonalatlan és annyira sivár.

Az egyik, ami rögtön szembeszökik (most már a hivatalos esztétikáról, a katedra-esztétikáról szólva), hogy az esztétika tanítása ugyanúgy vallási alapon van megosztva, ahogy a másik világnézeti tantárgy, a filozófia tanítása is így volt megosztva: Budapesten csak katolikus ember lehetett esztéta. Aki protestáns letéren óhajtott esztétikával foglalkozni, annak Debrecenben, Szege-den vagy Pécsen kellett meghúznia magát egy katedrán. Így volt azután a pesti egyetemen báró Brandenstein Béla az esztétika képviselője és Debrecenben Mitrovics Gyula; ők foglalkoztak hivatalból is esztétikával. Ha ezt a református-esztétikát vizsgáljuk: — át kell venni ezt a terminológiát, hiszen a valóság produkálta — nagyon gyöngye eklektizmus ez, gyöngébb annál is, ami általában a protestáns filozófiát jellemezte, hiszen e filozófiában relatíve színvonalasabb produkció folyt: vagy ortodox kantiánus, vagy neokantiánus formában, Bartók György és Tankó Béla szege-di, illetve debreceni tanszékén. Az utóbbi ráadásul politikai gondolkodásában a klasszikus liberalizmust képviselte. Mindez sokkal



színvonalasabb, mint az innen származó esztétika. Mitrovics Gyula művének „A műalkotás szemlélete” c. kötet színvonalára jellemző (az előbb említettek összefüggésében), hogy ezt írni 1914–1922 között kezdte, 1923-ban előadta a Magyar Tudományos Akadémián, 1940-ben publikálta. Vagyis olyan gondolkodó, aki ez alatt az idő alatt, ahol szörnyű, világméretű események zajlottak (többek között az első világháború), nem tartotta szükségesnek, hogy változtasson ezen a művén (nyilván azért nem adta ki korábban, mert nem talált kiadót). Nem kell csodálkoznunk azon az értelmetlen elméleti pozíción, amit ez a mű képvisel. A szerző Crocehoz érzi magát közel (Croce nem tudott tiltakozni ez ellen). Egyébként megvallja, hogy „sem íróhoz, sem rendszerhez szorosabban nem csatlakoztam”. Bevallja, s még büszke is rá: mintha szegény lenne, ha valaki valamely filozófiai rendszerhez csatlakozik. Érdekes módon, képzőművészeti orientációja, bizonyos értelemben — ha jók a benyomásaim a képanyagot és az illusztrációkat illetően —, mintha a Fülep Lajos könyvének a negatívja lenne: mindent dicsér, amit Fülep bírál és megfordítva. (Érdemes lenne egyszer pszichológiai szempontból megvizsgálni, hogy a rossz esztétának milyen rossz az izlése is.)

A katolikus esztétika, Sik Sándor háromkötetes esztétikája, a maga módján (irodalmi szempontból) színvonalas és tisztességes beszélgetés a művészetről, elvi esztétikai mondanivalója azonban nincs. Dicséretére kell mondani, hogy vallásos világnézete nem agitatív módon, inkább csak mint háttér érezhető mögötte, egyébként derék munka. Látszik, hogy szerzője, ha nem is volt a modern filozófiában mélyre ásó esztéta, de egészen jó költő, akinek finom megfigyelései s világos formulái vannak.

Végül Budapesten, a pesti egyetem filozófiai katedráján ülő Pauler Ákosnak az esztétikájáról kell szólni. Itt az esztétika sajnos csak mint szisztematikai követelmény nyer tárgyalást; „teljes” filozófiai rendszerbe ez is beletartozik. Paulert nem túlságosan érdekelték az esztétikai kérdések. Ez sajnálatos, mert az ő filozófiájáról nagyobb dicséretet is mondhatunk, mint hogy alulról súrolta a polgári filozófia európai színvonalát. Az a logikai irányzat ugyanis, amelybe ő belekapcsolódott, ekkoriban egyik első vonulata volt a filozófiai kutatásnak. Antipszichológista, Husserlre, Bolzanora, Brentanora visszamenő logikai irányzat ez, amelynek ma is van némi visszhangja, ha nem is a filozófia legelső műhelyeiben. (Jellemző módon a bécsi egyetem egyik filozófia professzora Pauler Ákos leglelkesebb tanítványa, akinek minden műve tele van Paulertől vett gondolatokkal és idézetekkel.)

Mentsége a Pauler-féle esztétikának, hogy éppen az esztétikájában a legkevésbé hű a skolasztikus-katolikus világnézetéhez. Sőt: amikor a tragédiát elemzi, a katarzis elméletet magyarázva, fölhangy azzal a vallásos optimizmussal, ami az egész neoskolasztikus filozófiát jellemzi, és pesszimista, tragikus hírokat üt meg; ez hízlelő ízlésére és jelzi, hogy esztétikai témával foglalkozván, közelebb kerül a valósághoz, mint egyéb filozófiai spekulációiban. Pályája példája annak, hogy a magyar történelmének ebben a szakaszában a Bethlen-korszak mi-  
ben különül el pozitív módon a Gömbös-korszaktól. Az a különbség például, ami fennáll a filozófiában Pauler Ákos és Brandenstein Béla között, az világosan jelzi a két szakasz közötti köztörténeti különbségét. Míg Pauler rendszerét egy belső filozófiai igény és a nemzetközi színvonal összehasonlító ihletése táplálják, addig Brandensteinnek csak egy „saját nyálából szőtt” (Kornis Gyula kifejezése) filozófiai rendszerre futja, amely Pauler filozófiáját kompromittálja; próbálja továbbvinni, de úgy, hogy megfosztja minden tényleges filozófiai tartalmától. Nem véletlen az, hogy Pauler Ákos semmiféle közéleti tevékenységben nem vett részt a Bethlen-korszakban sem, Klebelsberggel kifejezetten rossz viszonyban volt, s nem volt hajlandó a hivatalos kultúrfőhely politikáját támogatni. Ezzel szemben Brandenstein náci volt, és hazán kívül tölti jelenleg is életét. Különbség

van tehát a két szakasz között filozófiai és esztétikai téren is.

Mitrovics Gyula publicisztikai tevékenysége ezekben az időkben eléggé sötét, mert a Cél című erősen jobboldali folyóiratba írt, sokat írt a Szózatba s általában a kultúrfőhelyről írt sokat: munkásságának ideológiai színképe is nagyon rossz.

Meg kell még említenem Paulerrel kapcsolatban, hogy amennyiben konkrét esztétikai kérdésekben állást foglalt (pl. az expresszionizmus ellen igen élesen) így, nála szokatlan módon, pszichológiai összefüggések elemzésére is vállalkozott.

Végül a szellemtörténet szerepét illetően: ne varrjuk a szellemtörténetet kizárólag Szekfű Gyula és Horváth János nyakába, hanem gondoljunk a Szellem című folyóiratra is, 1911-ből, Lukács György, Fülep Lajos és Hevesi Sándor folyóiratára. Ugyanakkor a másik oldalon megfélekedünk arról, hogy a két világháború között volt, mint a legtöbb ideológiai irányzatnak, a szellemtörténetnek is egy „baloldala”. Ez a baloldal, amelyik valóban harcolt a rendszer jobboldali törekvései ellen irodalomban, esztétikában, filozófiában; nem más, mint harc az irracionizmus ellen, és ez abban az időben kimondottan a náci ideológia ellen irányult, hiszen az egész világon egyre világosabbá vált, hogy a különböző irracionalista törekvések harmonizálnak a náci kultúrpolitika hivatalos álláspontjával. Ez talán a művészet-esztétikát olyan közelről nem érintette, ezt nem is elemzem bővebben, csak fölhirom a figyelmet olyan fontos ideológiai kontrasztjelenségekre, amelyek ebben a korban létrejöttek. Létrejött például egy „németellenes fasizmus”, vagyis magyarkodó-nacionalista antifasizmus, ha szabad így mondanom, fasiszta antifasizmus. Ilyenek lehetségesek voltak éppen amiatt a zavaros ideológiai helyzet miatt, ami a Horthy-korszak Magyarországnak ideológiai életét jellemezte.

Befejezésül hadd mondjam meg azt, hogy ahogy különbözik Bethlen és Gömbös, úgy különbözik Szekfű és Hóman, vagy Pauler és Brandenstein. Dicséretére legyen mondván a magyar szellemi életnek, hogy igen kevesen akadtak náciak az írástudók között. Emlegetjük, mint ritka példányokat, Baráth Tibor történészt, Köfaragó Vilmos botanikust és Kibédi Varga Sándort, aki jelenleg az NSZK-nak valamelyik technikai főiskoláján tanít filozófiát. Eltekintve attól a különbségtől, ami mindig fennállt Magyarországon minden szakmában, hogy volt egy elsőrangú képviselője a szakmának, aki inkább visszavonult a közélettől és egy másodrangú, aki a közéletben részt vett. A Pauler Ákosok mellett ott voltak a Kornis Gyulák, a Horváth Jánosok mellett a Császár Elemérek. Nem akarom tovább folytatni: mindenki keresse meg a saját szakmájában ezekhez a történelmi párhuzamokat.

Ott szeretném végezni, ahonnan kiindultam, hogy a magyar esztétikának ebben a korszakában ott voltak az általam elmondottaknál pozitívabb eredményei, ahol pozitív módon érvényesült az esztétika közelsége a tényleges művészeti gyakorlathoz és a műtörténet tényeihez. Az elméleti, a katedra-esztétikában ilyen természetű eredményekkel — sajnos — nem dicsekedhetünk. Azok a kísérletek, amelyek a nemzetközi szint elérésére voltak, rendszerint filozófiai vállalkozások voltak, amelyek azonban nem gyökereztek a magyarországi művészeti praxis problémáiban. Ebből a szempontból Fülep Lajos öröksége is még feldolgozásra vár. Nem egyszerű örökség ez, tele van belső problémákkal; itt azért mondtam el életművéről, amit legnagyobb pozitívumának találok, mert ez — szerintem — vitán felül áll — és erről a csúcsról nézve kell megmagyarázni Fülep Lajos elméleti rendszerének, álláspontjának, nyitvahagyott problémáinak a tényleges, mai értelmét is.

Az egész akkori esztétikának mérlege — ismétlem — negatív, negatívabb, mint a szakesztétikában és negatívabb, mint a szakfilozófiában. A Horthy-korszak esztétikájának története nem válik dicsőségére a magyar kultúrhistoriának.

Mátrai László



## A HORTHY-KORSZAK HIVATALOS MŰVÉSZET- POLITIKÁJÁRÓL

Az 1919–1945 közötti két és fél évtized hivatalos politikáját végig a kommunistaellenesség, a progresszió minden fajtájának korlátozása szabta meg. A társadalom életének minden vonatkozásában az ellenforradalom ideológiája volt az irányadó. A Magyar Tanácsköztársaság olyan megrázkódtatást okozott az egykori uralkodó osztálynak, hogy a visszahatás, a retorzió rendkívül agresszív vált, a haladó törekvéseket elutasítás fogadta, üldözés kísérte.

A fehérterrort követően Horthyék az ókonzervatív elemek segítségével konszolidálták rendszerüket, még az 1918-as polgári forradalom emlékét is igyekeztek lejárni, eltüntetni. Az sem igen feszélyezte őket, hogy uralmukat a nyugati burzsoázia közbelépésének köszönheték, mert amikor a nemzetközi tőke urai „újja rendezték” Európát, a világot, még a kisantant legtöbb államában, a győztes országokban is megelégedtek a látszatparlamentarizmussal; Csehszlovákia kivételével közvetlen szövetségeseik sem engedélyezték legális kommunista pártok működését.

A Szovjetunióban győzelmes proletárforradalomra válaszul az európai földrészen a burzsoá politikusok zöld utat nyitottak a reakció, a nacionalizmus, sovinizmus erőinek; Nagy-Britannia, Franciaország modern (és esz- közeiben nem kevésbé kíméletlen) gyarmattartó birodalom lett, a weimari Németországban — demokratikus formák leple alatt — a háborúvesztés pillanatától megkezdődött a militaristák, junkerek szervezkedése belpolitikai hatalmuk, világuralmi aspirációik restaurálására.

Ilyen körülmények között a horthysta klikk szabad kezet kapott ahhoz, hogy a maga alantas indulatait, korlátolt nézeteit állampolitikává minősítse, az irredentizmusba csomagolt diktatúrát állandósítsa. A maradi angol lordokkal kapcsolatot tartó magyar földbirtokos arisztokrácia átmenetileg ugyan megpróbálta háttérbe szorítani a gátlástalan kispolgári karrieristákat, a 19 utáni kegyetlenkedések végrehajtói azonban a fasiszálódás fokozódásával, a harmincas évek elejétől megint jelentős szerephez jutottak.

A magyar királyi művészetpolitika megfelelt a kötelező ellenforradalmi ideológiának. Haladásellenesség jellemezte, s megkövetelte támogatottjaitól a „keresztény nemzeti kurzus” összes téveszméinek, a paródiává torzult, uralkodó nélküli kismonarchiának a szolgálatát.

A retrográd elvek következetessége mellett a korszak hivatalos művészetpolitikája műtörténetileg két eléggé elválasztható részre osztható. Az első 1919-től 1933-ig terjed, a másik 1933-tól a felszabadulásig, ami egyébként nagyjából megfelel az általános politikatörténeti változásoknak. Az első szakaszban a művészeti közélet eléggé passzív volt, az első világháborút és a forradalmakat követően kevés lehetőség nyílt az akkori kultúrfunkcionáriusoknak a kezdeményezésére, a gazdasági és intellektuális válság még a hatalom birtokában se biztosított számottevő eszközöket a művészek irányítására, foglalkoztatására.

A húszas években az ellenforradalom vezetői megpróbálták számba venni erőiket, az első időkben deklaratív programok egész sorát jelentették meg, melyek a fajiség, a magyar kiváltságosság taglalása mellett a tria-

noni szerződés gyászos következményein keseregtek, a történeti Magyarország széteséséért a progresszió képviselőit, a forradalmakat vádolták. A bosszú és a korlátoltság elméleti megnyilatkozásai közepette Szekfű Gyula volt az, aki az olvashatóság és a tudományosság színvonalán fejtette ki forradalomellenes felfogását a „Három nemzedék” című könyvében, melyet azért tudott már 1920-ban megjelentetni, mert lényegében korábbi következtetéseinek, másfélévtizedes történelmi munkájának aktualizált sommáját adta benne. Ez a kötet a lehető legkonzervatívabb álláspontot képviselte, tulajdonképpen legitimista pamfletnek készült, még az elavult, dzsentriskedő hazafiaskodásnál is maradibb eszményekért szállt síkra. Miközben a dualizmus korszakát, ő császári és királyi felségének, I. Ferenc Józsefnek az uralkodása idejét tüntette fel (Mária Terézia országlása mellett) a létező történelmi korok legideálisabbjának, még e dicsőséges periódusban is talált kivetni valót, a szerinte eltúlzott városiasodást, az általa szervesetlennek tartott ipari fejlődést, s az ezzel járó gyanús jelenségeket, a liberális sajtó növekvő befolyását, a kulturális élet demokratizálódását, a francia szellem eléggé el nem ítélt hatását a hazai értelmiségre, melynek soraiban — szerinte — a zsidók lettek a hangadók.

Szekfű Gyula írása több mint tíz esztendőn át a Horthy-rendszer eszmei kátéja volt, a publicisztika, az egyházi igehirdetés, a polgári és katonai oktatás a „Három nemzedék”-ben előadottakat ismételte, többnyire laposan vulgarizált kivitelben, úrhatnamsággal, kiskirálykodással tetézte. Az ellenforradalom korszerűbb, mondhatni: demokratikusabb ideológusa, Szabó Dezső nem kellett a díszmagyaros főtisztviselőknek, meg az úgynevezett „középosztály” statusférfiainak, inkább sohase volt nemességüket fitogtatták, a feudális nosztalgia kortévesztő ábrándjaiba ringatták magukat, a számár- létra fokainak megmászására törekedtek.

A művészetek világában a merev maradiság vált kötelezővé. Eleinte a haladó ízlésnek még a különvélemény nyilvánítására se telt, mert a Tanácsköztársaság bukása után legjobbjaink emigráltak, az itthonmaradottak pedig a belső száműzetést választották. A képző- művészek egyrésze egyébként is igencsak rosszul vízgázott az ellenforradalom felülkerekedése után, erről a szakterületről kapta a politikai rendőrség a legtöbb feljelentést; akik úgy érezték, hogy a „kommün” hónap- jaiban kompromittálták magukat, beálltak kopóknak, így akarván az urak iránti hűségükről bizonyosságot tenni.

A lassan éledező művészeti közéletben az anakronisztikus akadémizmus normái érvényesültek. Az ideológiai neonacionalizmusnak a neobarokk felelt meg, az állami és egyházi megrendelések történeti eklektikát követeltek. A rendkívül szűkös közületi előírányzatokból neoromán templomokat, neogotikus kolostorokat építettek a hozzáillő oltárokkal, üvegablakokkal, falképekkel. Az ország anyagi erejéhez képest aránytalanul nagy összeget költöttek — hálából a szegedi gondolat zászló- bontásáért — az alföldi metropolis neoromantikus épület- együttesének a kialakítására, a lillafüredi Palota szállónak a német közép-kort idéző, pontosabban: II. (Bajor) Lajos bolondériáit utánzó épületére.



Benczúr Gyula müncheni öröksége kitűnő minőségű volt azokhoz a festményekhez képest, melyek ennek a csökött, makacs konzervativizmusnak az előírásai szerint készültek. A Képzőművészeti Társulat törzstagjain kívül viszont más még ilyen munkát se kapott, számottevő vásárlásban nem részesült. Az idilli elképzelt maradiság se tudott zavartalanul eluralkodni, mert a művészek ellátatlansága egyre ijesztőbb következményekkel járt.

A szűkösség, a nyomor se volt képes egyöntetű engedelmességre fogni a művészeket. Gróf Bethlen István konszolidációs manőverének még nem sikerült a végére járni, amikor már lázongó nyugtalanság kerítette hatalmába a képzőművész berkeket. A kormányzat még azt se tudhatta, mire számíthat, s máris beadványok, javaslatok, petíciók, országgyűlési interpellációk egész sora ostromolta a hivatalokat. Közben az emigrációból is visszatértek néhányan, a modernebb irányzatoknak új egyesületei alakultak (KUT, UME), egy sor olyan folyamat indult meg, mely az ódon uniformis általánossá tételét mindegyre csak akadályozta.

A kedélyek lecsillapítására 1928 októberében sor került „A magyar irodalmi és művészeti kongresszus” megrendezésére. A megnyitó beszédet gróf Klebelsberg Kunó, m. kir. vallás- és közoktatásügyi miniszter mondta. Azzal kezdte, hogy őfelméltósága, Magyarország kormányzója megbízásából üdvözlő az egybegyűlteket, majd így folytatta: „Fel akarom hívni a kongresszus figyelmét a nemzeti gondolat fokozott hangsúlyozására, a kultúr-gondolat védelmére, hogy összhangban maradjon a magyar irodalom és művészet a nemzeti gondolattal. Ha súlyos helyzetünket meg akarjuk érteni, az 1918/19-es eseményekre kell visszamennünk. Akkor azok, akik a hatalmat kezükbe ragadták, a nemzetközi radikalizmus értelmében vonták le következtetéseiket, azt remélve, hogy így a győzők irgalmasabbak lesznek irántunk. Ez a remény csalóknak bizonyult és a radikalizmus valósággal ráduplázott a világháború katasztrófájára. A nemzet 1920 telén általános titkos választójog alapján dezavualta ezt a forradalmat, amely nem is forradalom volt, csak zendülés. A nemzet a nemzetközi zendüléssel szemben visszahatásképpen még fokozottan helyezkedett a nacionalista eszme alapjára. Az egészség jele, hogy nem lettünk internacionalisták, hanem még inkább magyarokká.

A magyar művészet és irodalom csak akkor kapcsolódhatik bele a magyar nemzeti életbe, ha felfogásban, működésében, stílusában és tárgyi megválasztásában eleget tud tenni a nemzet sóvárgásának a nemzeti szépség iránt. Ha meglesz az összhang az irodalom, a művészet és a nagy tömegeket betöltő hatalmas nacionalizmus között, nem aggodom a magyar irodalom és művészet sorsa tekintetében.”

Ennyit az akkorai rendelt szentleckéből. A kultuszminiszter beszéde alaposabb szövegelemzésre számíthatna, már csak azért is, mert néhány sorban vagy egy tucatszor fordult elő a „nemzet”, a „nemzeti” szó, csak éppen fülsértően magyartalan mondatszerkezetekben, egymáshoz nem tartozó nyelvtani vonzatok szövevényében. Az explication de texte-re most nincs idő, de hogy ez a sok „nemzeti” mennyire nem jelentett semmit — még az uralkodó osztály érdekei felől nézve sem — azt a jelenvoltak is észrevették, de a Horthy-korszak egész szellemi arculata, életrajza is ezt tanúsítja színrekerülésétől elmúlásáig.

A korabeli hivatalos és félhivatalos orgánumokat lapozgatva feltűnik, hogy ez után a kongresszus után — melyben határozott formát kellett volna öltönni az ellenforradalmi művészetpolitika — még feszültebb atmoszféra jellemezte a képzőművészeti közéletet. A külföldön rendezett kiállítások ügyében, az egyes emlékműpályázatokkal kapcsolatban, az állami, a fővárosi vásárlásokat követően, a Műcsarnok programjáról vitatkozva mind élesebb összecsapások követték egymást, a maradiák és a haladók egyre elkeseredettebben becsmérelték egymást. A gazdasági válság elmélyülésével a művészek többségének a helyzete tűrhetetlenné súlyosodott, mindössze nyomorenyhítő akciók, balul sikerült műkereskedelmi vállalkozások foglalkoztatták az érdekelteket. A

mindennapi gondok miatt viszont még ingerültebb légkörben folyt a huzavona a nyilvánosság, a műpártolás biztosításáért, a közönség megnyerésének a lehetőségéért.

A régiek és újabbak küzdelmeinek kiéleződése idején 1928-ban, majd 1929-ben megszólalt megint a kor két vezető művészettörténésze, Gerevich Tibor és Hekler Antal. Azért „megint”, mert a húszas évek elején, az ellenforradalom berendezkedésének első fázisában már jelentkeztek együtt, hogy a harcos konzervativizmus érveivel lépjenek fel a destruktív modernség ellen. „A magyar művészet jelentősége” című dolgozatában, 1928-ban Gerevich Tibor sokkal okosabban értelt a nemzeti jelleg mellett, mint az akkori kultuszminiszter. Főként a középkeri magyar művészet megbecsülésének, feltárássának fontosságát hangsúlyozta, arra szólította fel a műbarátokat, tanúsítsanak figyelmet a hazai eredmények iránt is, a külföldi klasszikus nagyok előtti tisztelgés ne feledtesse el velük, hogy — ha sok minden el is pusztult a balszerencsés századok során — komoly értékek emlékeztetnek a régmúltban virágzott hazai művészet egyetemes rangjára. Fejtegetéseinek konklúziója a jelen megbecsülésére ösztönzött, s miközben néhány fanyar célzást tett a kozmopolita radikalizmus veszélyeire, olasz példákön merengve a müncheni akadémiizmussal szemben egyfajta korszerűbb festészet, szobrászat kibontakozását jövendőlte.

A másik még meglepőbb elmemű Hekler Antal „Művészet és világnézet” című cikke, amelyik az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat 1929-es évkönyvében jelent meg. Az akkor oly divatosá vált esztétikai irracionálisizmus mondatta ki a szerzővel, hogy „Az expresszionizmus minden idők érdekes és jellemző művészeti megnyilatkozása marad annak az embertípusnak, mely a valóságkutatásba belefáradva keresi a végtelenbe vezető utat”. A jelentés nélküli nagy szavak használata, az érvelés önellentmondása a mai olvasóban már csak fejesóváló csodálkozást vált ki, „a kozmikus érzés”, „a metafizikus igazodás”, „a világnézetszomjúság” kevéssé hatja meg az utókort. De nem is a szellemtörténeti sematizmus a meglepő ebben az írásban, hanem az, hogy a feudálakadémikusok, a vulgárnaturalisták közlőnyében jelent meg, s az új jelenségek kérlelhetetlen ellenzőinek a táborában Barlach, Franz Marc, Derain, Nolde, Feininger, Munch, Chagall példájára hivatkozott, közvetlenül azután, hogy a sváb Herczeg Ferenc művészetünk feladatául „a magyarság faji karakterének a nemzetközi életben való érvényesítését és a magyarság kulturális hivatottságának a hirdetését” jelölte meg. A maradiság hiába erősítette meg védelmi vonalat szerzője pozíciókkal, hivatali összeköttetésekkel, a „modernnek” lázongásának következményeit nem volt képes elhárítani. A múlt szószólói is kezdték már pártatlanságukat hangoztatni, arról nyilatkoztak, nem az irányzat a döntő, hanem az, hogy a mű jóminőségű legyen, a progresszívokat meg szakmai kifogásokkal igyekeztek elmarasztalni, felkészültségüket vitatták, s mivel nagyrészt a fiatalabbakat érintette a gáncsoskodás, kiforratlanságukra céloztak.

Kedvelt céltáblájuk a Vaszary-iskola volt. A mestert, Vaszary Jánost — amennyire lehetett — szőrmentén kezelték, még azután is, hogy Csók Istvánnal együtt a kultuskormányzat — a vezető művészek követelésére — eltávolította a Képzőművészeti Főiskoláról. A rangkorság honában még a legádázabb konzervatívokat is megzavarta az a tény, hogy Vaszary János az egykori hercegprímás unokaöccse volt, aki mint a jobb körökben is számomartott világi élete, utazgatott külföldön, meglakta Páriszt, megfestette a ligúriai tengerpart mondan üdülőit. Az ő személye se tudta viszont elhárítani tanítványai, követői feje felől a félistenek haragját. Gadányi Jenő, Hincz Gyula, Barcsay Jenő, Bene Géza, Barta László (nem th-val) bemutatkozását dühvel elegy iszonyat kísérte a kormánypárti sajtóban, a konformista zsűritagok körében.

1933 azért hozott bizonyos fordulatot a hivatalos művészetpolitikában, mert a szelidebb modern irányzatok is bebocsátást nyertek az államilag irányított egyégtőrekvések fórumára. Az év tavaszán nagyszabású



nemzeti tárlat nyílt a Múcsarnokban, melynek katalógusa a korabeli művészek teljesnek mondható név- és lakjegyzékévé állt össze. Miként az előszóban az új kultuszminiszter, Hóman Bálint írta volt, az előző esztendő őszén Magyarország Főméltóságú Kormányzója a miniszterhez intézett magas leiratában kíváncsnak jelezte, hogy „művészeink bármily irányt kövessenek, a múlt nagy hagyományainak tiszteletében egyesülve, vállvetett erővel, hittel, bizodalommal vegyenek részt a nemzeti élet és kultúra korszerű továbbfejlesztésének munkálásában és megértő együttműködésben haladjanak a nemzeti művelődés magasztos céljai felé”. De a „magas leirat” még arra is felhívta a miniszter úr ökegyelmességét, „hogy a nemzeti művelődés szolgálatában álló komoly művészi törekvések és a különböző művészi irányokat képviselő magyar tehetségek érvényesülését és eredményes együttműködését biztosítandó, megfelelő intézkedéseket” tegyen. Hóman Bálint öngyméltósága saját bevallása szerint e kiállítást az élő magyar művészek jobbainak mintegy seregszemléjéül szánta, „bár — a szöveg ezután szó szerint így hangzik — a kiállítás helyének megválasztásában kifejezést kívántam adni a konzervatív hagyományokat őrző legrégibb művészeti intézményünk sok évtizedes munkája iránt érzett tiszteletünknek”.

A konzervatívok iránti tisztelet a tárlat anyagának kiválasztásában és elrendezésében is megmutatkozott, az újszerű alkotások száma eltörpült a megszokottakéhoz képest. A modernebb hangvételű művészet művelői közül viszont részt vett Nagy István, Derkovits Gyula, Dési Huber István, Ámos Imre, Sugár Andor, Tornyai János, Vaszary János, Czobel Béla, Holló László, Csók István, Márffy Ödön, Berény Róbert, Bortnyik Sándor, Schönberger Armand, Scheiber Hugó, Kádár Béla, Perlrott Csaba Vilmos, Aba Novák Vilmos, Szőnyi István, Bernáth Aurél, Egry József, Vörös Géza, Szobotka Imre, Frank Frigyes, Cserepes István, Gadányi Jenő, Gáborjani Szabó Kálmán, Barcsay Jenő, Halápy János, Medgyessy Ferenc, Ferenczy Noémi, Pekáry István, Pátzay Pál, Mikus Sándor, Vilt Tibor, Schaar Erzsébet, Paizs-Goebel Jenő, Kelemen Emil, Domanovszky Endre, Mattoni Eszter, Borberek Kovács Zoltán, Boda Gábor, Andrassy Kurta János stb. Talán csak Goldmann György, Mészáros László hiányzott azok közül, akik a későbbi progresszív összefogás szereplői mellett koruknál fogva erre a nemzeti kirakodóvásárra beküldhették volna műveiket.

Hóman Bálint tárlata Gömbös Gyula kormányának hivatalbalépése után nyolc hónappal nyílt meg, de több mint két hónappal korábban a náci is átvették a hatalmat Németországban. Gömbös Gyula a fasizálódás folyamatát a nemzeti egység látszatának felkeltése közben tervezte végrehajtani, a nemzeti kiállítás az írók lillafüredi találkozásának az analógiája volt. A szociális demagógia ezekben az első hónapokban a jóhiszeműek közül megtevesztett néhányszor, de miután Gömbös Gyula — az európai kormányfók közül — elsőnek jelentkezett le Hitlerrel, illúziókat már senki se kergethetett. Tanúbizonyság erre az, hogy Szekfű Gyula, mikor 1933-ban közreadta a „Három nemzedék” új kiadását „És ami utána következik” című utószavával, már védekezni kényszerült a brutális fajmítosz ellen, s további műveiben fokozatosan revideálta is 1920-as álláspontját.

A nemzeti kiállítást utóbb már csak a második világháború első éveiben követte hasonló vállalkozás, a kormányzó „Magyar művészetért” akciójának keretei között, inkább az anyagi segítés szándékával, bár a Horthy-rendszer iránti lojalitás ébrentartása is szerepet játszott a mozgalom elindításakor. A harmincas évek közepén, a fasizmus nemzetközi összefogásának megszervezésekor az antikomintern paktum létrejötté már sokkal nyílabb kiállást követelt a művészféléktől, s így a progresszívak mind kevésbé voltak hajlandók együtt mutatkozni a jobbatolódókkal. Hekler Antal is hamar rájött arra, hogy az ő sejtelemlerhes, álomlátó, útkereső, megváltásra szomjúhozó expresszionistái elfajzott művészetet csinálnak, s hogy egyrészt már csak származásánál fogva se sorolható a neotranszcendensek közé az egymást követő zsidóellenes törvények idején.

A harmincas esztendő folyamán mégse mutatkozott olyan blokkszerűen negatívnak a hivatalos művészetpolitika, mint a forradalmak utáni évtizedben. Pedig a nagypolitika éppen ebben az időben fordult szélsőjobbra, hozta előtérbe az egykori különítményeseket, ébredő magyarokat, kalandor kispolgárokat. A stílusok bizonyos fokú korszerűsödésében közrejátszott Gerevich Tibor írói orientációja. Már a nemzeti kiállításhoz szóló ismertetésében is jóindulatúan írt a progresszívakról, s arról próbálta meggyőzni a modernebbeket, hogy ideje az École de Paris ellen fordulniuk, mert az igazi korszerűség már csak a római iskolában él tovább. A Mussolini-féle fasizmus eltűrt a modernebb irányzatokat, novicesentója se maradt olyan kilátástalanul avatag, mint amilyen a húszas években a magyarországi feudális eklektika volt. Gerevich Tibor mint a Római Magyar Intézet kurátora döntő befolyást gyakorolt a képzőművészek olaszországi ösztöndíjának odaítélésében. Biztos ítélőképességgel válogatott a pályázók között, sok tehetséges fiatalot küldött Itáliába. Javaslatait azzal tette hitelessé, hogy először a háború miatt elkészt nemzedékből küldte ki a legrátermettebbeket, köztük Szőnyi Istvánt, Aba Novák Vilmost, Patkó Károlyt, de még Pátzay Pált is közéjük sorolta — annak ellenére, hogy a nagytehetségű szobrász a Tanácsköztársaság leverése után börtönbüntetést szenvedett a kommunistákkal való együttműködése miatt. Gerevich Tibor a harmincas évek folyamán jelentős művészcsoportot szervezett a római ösztöndíjasokból, Medveczky Jenő, Gáborjani Szabó Kálmán, Mészáros László, Vilt Tibor, Bartha László, Kerényi Jenő, Tar István, Laborcz Ferenc, Kurucz D. István nevével is már utalni lehet arra, hogy a legjobbak közül igyekezett alkotóképes erőket toborozni a hivatalos művészetpolitikai elképzelések valóra váltása céljából. E célok elérésére állami és egyházi rendeléseket is szerzett a Rómából hazajövőknél, akiknek a képzettsége gyakran sikeres ideológiai szolgálatot tett a rendszernek. Hogy például az egyházművészet, a monumentális műfajok modernizálása terén a professzor tevékenysége mennyiben hozott pozitív eredményeket is, annak megvitatása még várat magára.

Ilyen tisztázni való még az is, hogy a németellenesség, a náciellenesség — ha az nem is volt aktív antifasiszta magatartás — támogatta-e a haladás híveit. A második világháború utolsó éveiben már akadtak hitlerellenes horthysták is. A történeti események menete mind árnyaltabbá differenciálta az ellenforradalmárok egykor egységes tábort. Ismeretes Bajcsy-Zsilinszky Endre átalakulása, miként vált a nagynemzet vesztély növekedésével az ébredő magyarok hajdani vezető egyéniségéből polgári demokratikus gondolkodású antifasiszta harcos. A legnagyobb utat ebben a vonatkozásban Szekfű Gyula tette meg, aki Bethlen István korának ideológusából a magyar függetlenségi mozgalom egyik erősségévé lépett elő a második világháború legnehezebb szakaszában, s az illegalitást is vállalva fordult szembe a múltjával. Az ő megértése sokat segített az előre tekintő képzőművészeknek, nyíltan is a modernebb polgári áramlatok mellé állt, a Színei Társaság, a Gresham-kör humanista lelkiületű művészeiről elismeréssel nyilatkozott. Szekfű Gyula folyóiratának, a Magyar Szemlének a cikkei, s nem utolsósorban a progresszív sajtó eléggé egyöntetű fellépése nyomán a művelődésügyi adminisztráció sáncai közé valamelyest be tudott hatolni a józanabb értékítélet. A háború közeledtével, majd kitörése után a hatalom urai között megint szóhoz jutottak az angolszász orientáció hangadói. A rendszer ekkor már nemcsak hogy tolerálta a szelídebb nyugati izmusok hazai megjelenését, de a társasági kegyosztás, a személyes mecénatúra, olykor még a közületi vásárlás révén is nyújtott némi támogatást a megújulásra hajlamosaknak. Ennek az engedékenységek, ügyviteli vélemény megosztásnak a második világháború alatt a náciellenes összefogás is komoly hasznát látta, az igényesebb művészek azután kapcsolatot találtak a kommunisták által indított és vezetett ellenállással.

Pogány Ö. Gábor



A magyar iparművészet vonatkozásában a két világháború közötti korszak, minden negatívumával és részleges pozitívumaival együtt, számunkra rendkívül sok tanulságot rejteget. S talán nem tévedek, ha a negatívumokból levonható tanulságokat éppen olyan magasra értékelem, mint azokat a pozitívumokat, amelyek minden korban megtalálhatók, főként egyes kiváló egyéniségek magatartásbeli mércét is jelentő tevékenysége révén.

Igen nehéz feladat egy rövid előadás keretében a szóban lévő korszak iparművészetéről valamilyen hiteles képet adni, de — azt hiszem — három fontos, lényegileg összefüggő szempont figyelembevételével a legjellemzőbb vonások, ha csak egészen vázlatosan is kirajzolódhatnak előttünk. A szempontokat, helyesebben kérdéseket így fogalmazhatnám: milyen társadalmi elvárások, osztályérdekekből sarjadó igények és erők hatottak iparművészetünkre? Miként értékelhetjük az eredményeket, sajátos stílustörekvéseinket adott körülményeink és nemzetközi vonatkozásban? S végül milyen szerepük, jelentőségük volt azon viszonylag keveseknek, akik egyéni kvalitásuk, szemléletük, etikai magatartásuk folytán a kor haladó művészetének reprezentánsai voltak?

Paul Valéry egy mondását idézem: „Tout homme crée sans le savoir, comme il respire, mais l'artiste se sent créer, son acte engage tout son être, sa peine bien aimée le Fortifie”. („Minden ember alkot anélkül, hogy erről tudna, úgy, ahogy lélegzik, de a művész alkotónak érzi magát, cselekedete egész lényét betölti, dédelgetett fájdalma megerősíti őt.”) Így nyertek önmagukban megerősítést e kor igaz művészei is — miként azt Paul Valéry szép mondása az 1937-es párizsi világkiállítás bejárata fölött hirdette. Az idézett mondanból azt is kiolvashatjuk, hogy az alkotás nemcsak pusztán ösztönös, mint akár a lélegzés, hanem az ember egész lényét, tudatát betöltő, céltudatos tevékenység. Ilyen szellemben fogant az 1918 decemberében megalakult Magyar Iparművészeti Szövetség határozata is, amely leszögezte, hogy „az iparművészet egész területére az új idők szellemét viszi be, gyökeresen megreformálja”. De ez a szándék a problémák és gátló körülmények folytán önmagában nem volt elég a megvalósításhoz. Az egészséges, haladó szemléletről tanúskodó elvi megnyilatkozások meglepően gyakran láttak napvilágot, s ez a szemlélet nem egy kiváló alkotásban realizálódott is, de a korszerű törekvések, elvek a kor teljes, átfogó művészeti összképére nem voltak jellemzőek. Az 1919—21-es évek ellenforradalmi diktatúráját az ún. „bethleni konszolidáció” nyugalmasnak és gazdaságilag is többé-kevésbé stabilnak látszó évei követték, de az 1929-ben világszerte bekövetkezett válság a Magyarországon valójában igen labilis gazdasági alapokat katasztrofálisan megrendítette. Az ipari termelés negyedére esett vissza, az agrárolló szinte szétfeszült, a munkanélküliség következtében még az értelmiség Trianon után amúgy is felduzzadt rétegeiben is megnőtt a tömegnyomor. A hivatalos politika minderre az erőszak és a demagógia eszközeivel válaszolt. Gömbös Gyula miniszterelnökségének 1932—1936-ig terjedő időszakát is ez a belpolitika jellemezte. Külpolitikailag pedig az ország sorsát a német—

olasz fasizmusához kötötte. Nem volt nehéz a nép egy részének természetes hazaszeretetét, nemzeti érzését a sovinizmus már torzult mértékére felkorbácsolni, a trianoni békeszerződés revíziójának realitást nélkülöző követeléséig, s ezzel a súlyos gazdasági és szociális problémákra kizárólagos indokolást keresni. Mindebből s természetesen még más tényezők közrejátszásából is szükségszerűen bontakozott ki a kultúrpolitika olyan tendenciája, amely már-már narkotikumként is szolgálhatott. Kultúrfölényt hangoztatva, valójában haladásellenesség jellemezte, mert a haladás biztosításának súlyosabb és számára veszélyesebb feladatai helyett, könnyebb volt a meglévő izlésszinten a hagyományokban és konvenciókban is gyökerező, sőt tendenciózusan felszított érzelmi potenciált ideológiai alapon kiaknázni.

Az értelmiség nagyrészt idealista beállítottságának egyik támasza a reformkonzervativizmus történetfilozófiai elve volt, s ezen még a páratlan dinamikával előretörő természettudományos eredmények, felfedezések sem változtathattak. Csupán az értelmiség egészen szűk körű kisebbsége formálhatta tudatában azt az új világképet, amely Lorentz, Einstein, Bohr, Planck, Heisenberg és mások forradalmi tudományos tevékenységének szülötte volt. A kiélezett nemzeti, faji értelmezésű Magyarországgondolat mégis sajátos kettősséget tükröz, mert a politikai tendenciák negatívumai mellett kulturális és művészeti téren számos pozitív eredmény is született. Olyan pozitívumok, amelyekben a helyesen értelmezett hagyományos és a mindenkori jelenhez kötődő haladó és korszerű tényezők magas szintű alkotásokban integrálódtak, mert — miként Paul Valéry mondja — a cselekedet a művész egész lényét betölti, és dédelgetett fájdalma megerősíti őt. Csodálatosnak tűnő polarizációja a szóban lévő korszak általános kulturális, művészi spektrumának egyrészt Bartók, Kodály igaz népi gyökerekből táplálkozó, ma is modern, korszerű zenéje, népi íróink jobbik részének igaz valóságát, a falukutató és néprajz nagyon értékes pozitívumai, másrészt — az ellenkező póluson — az eltorzult magyaroskodás, népieskedés és ezzel párhuzamosan az eklektika, főként a neobarokk felszínessége, amely sajnos leginkább az iparművészet területén burjánzott el. Kétségtelen azonban, hogy az akkor még közeli múltból tovább élő szecesszió is szerepet játszott, és az eklektikus törekvésekkel is keveredett. Hogy a magas szintű művészeti tevékenység egyes területeken mai, modern művészetünk alapkövetését is jelentette, s bizonyos szűkebb, de kulturált nemzetközi körökben is becsületünkre szolgált, ez a harcos zseniknek köszönhető, s nem a korszakra általában jellemző művészeti, művészetszemléleti tendenciáknak. Az említett progresszív törekvések, célkitűzések valójában nem is a két világháború között, hanem már előbb bontakoztak ki s alig felbecsülhető, szélesebb körű eredményekre vezethettek volna, ha nem bukkik el a Tanácsköztársaság. A progresszív erők 1919 után légüres térbe kerültek. De azt is objektíven meg kell állapítani, hogy művészeti erőforrásaink is megcsappantak, hiszen sok évszázadon át támaszt, sajátos, kulturális erőforrást jelentő országrészek, a Felvidék és Erdély kapcsolódott ki az ország kulturális vérkeringéséből.



A vázlatosan jelzett körülmények között milyen társadalmi bázist, milyen fogyasztói rétegeket remélhetett az iparművészet, Nádaí Pál meghatározása szerint a „tömegcikk művészete”? Az igényeket illetően Petrovics Elek így fogalmazta meg a problémákat 1922-ben: „Sok embernek fordult úgy a sorsa, hogy töviről-hegyire újonnan rendezhette be otthonát, s hányan gondoltak vajon arra, hogy korunk művészetének szellemében tegyék ezt?... Ellenben mindnyájan tanúi voltunk annak, hogy milyen kelete lett a »biedermeyer« bútornak, hogy a régiségüzleteknek sűrűn kellett Bécsből pótolniuk »ki-árusított« készletüket, hogy az újonnan berendezkedő gazdagok iparművészeinkkel legfeljebb annyiban léptek érintkezésbe, amennyiben régi bútorok és berendezési tárgyak összevásárlásával bízták meg őket, ellenben eszköz ágában sem volt, hogy tervezői működésükre reflektáljanak... A dolog mindenesetre magyarázható, de vajon szabad-e megnyugodnunk ebben? Semmiesetre sem. Senki sem rosszalhatja ugyan a megbecsülését annak, ami régi és jó, de afelől sem lehet kétsége senkinek, hogy felette ferde és egészségtelen állapot az, ha a múlt nem éri be azzal, hogy tiszteljük és tanulunk tőle, hanem versenyt támaszt a jelennek, s elsorvasztja az életet és fejlődést.” Petrovics Elek megállapítja, hogy a képzőművészetben inkább hódított a modern szemlélet, s élesen felveti a kérdést: „Szabad-e, hogy éppen az iparművészetben legyen ez másként...”, hiszen ennek kell legszorosabb kapcsolatban lennie az étellel.

Ennek a konzervativizmusnak számos okát lehet fel-tárni. Ezek az okok természetesen egymással is össze-függnek. Az elég ártatlan szóval konzervativizmusnak nevezhető magatartás nemcsak az újjgazdagokat jellemezte, hanem elsősorban ezek példaképeit, a jobbára sznobiz-musból követett ún. „történelmi osztályt”, a földbir-tokos-főúri réteget, tehát azt a réteget, amelynek poli-tikai súlya döntő volt. Nem éreztelen talán megemli-teni, hogy az Országos Magyar Iparművészeti Társulat örökös elnökeinek, dr. József Ferenc királyi hercegnek felesége 1939-ben a „Szép otthon” kiállítással kapcs-o-latban saját otthonukról tartott előadást, fejtegetve, hogy a száz királyi udvar barokk és a Habsburgok muzeális becsű berendezési tárgyai milyen harmonikus egységet alkotnak. A berendezési, iparművészeti tárgyak beszerzésénél még volt lehetőség eredeti, történelmi érté-kű alkotások felkutatására, azok számára, akiknek erre kellő anyagi erő állt rendelkezésére. De ha ez az anyagi erő hiányzott — a polgárságnak, mondjuk középrétegé-ben —, be kellett érni a történelmi formák pusztá után-zásával, valójában még ennél is rosszabbal, hivalkodó, formailag kellően át nem értett, színvonalatlan archai-zálással, eklektikával. Ezeket a vonásokat találjuk a korszak építészeti arculatán is, a két világháború közötti sajátos eklektikában, hiszen egy új épület már eleve csak formáiban lehet régi. A történelmi, főleg a feudális barokk reprezentációs formáinak igénye a haladástól elzárkózó, idealista szemléletből fakadt.

Ha az alkotó iparművészek oldaláról vizsgáljuk a kort, főként a húszas évek első fele látszik problemati-kusnak. Valóban kvalitásos iparművészt és alkotást alig találunk. A már körvonalazott és főként az újjgazdagok által támasztott igények mellett a reprezentatív közös-ségi, illetőleg magas szintű hivatali épületek kétes értékű luxusberendezésének igényei szerepeltek „művészi fel-adatként”. Nyilvánvaló, hogy az ilyen igények, elvárá-sok kedvezőtlenül hatottak vissza magukra a művé-szekre is. Nádaí Pál 1924-ben „Az iparművészet erköl-cse” című cikkében többek között megállapítja, hogy „Az utolsó tíz-tizenkét év terméséből alig tudnék egy nevet kihálaszni, mely melegen tapadna emlékezetem-hez. Itt nincsenek fiatal nazarénusok, itt csak számító kalmárok, vagy jelentéktelen dilettánsok hemzse-gnek. Itt nincsenek megoldásra váró feladatok, problémák, melyekért éjszakák nyugtalan álmait hozzák áldozatul. Itt fő- és alvállalkozók vannak, ... itt minden aranyért megy, vagy legalábbis aranyos festékekkel van bevonva... iparművészeink nagy része nem ípart és nem művésze-tet akar csinálni, hanem megélni, jól élni... Hol van valaki, aki megálljt kiáltana nekik, ... aki egy kollektív

munka öntudatára eszméltetné őket és az órabérek, heti keresetek, ... és egyéb beszajkózott közgazdasági vezérszók világából kivezetné őket egy órácskára az ipari művészet álmaihoz, a tiszta fellángolásokhoz...”

Nádaí Pál „vészkiáltása” kissé túlságosan is sötét képet vetít elénk az iparművészek képességeiről és ma-gartartásáról, de kétségtelen, hogy az igények és lehetőségek, a piac és kínálat törvényszerű egymásra hatása az ipar-művészet és az iparművészek fejlődésének gátja volt. Sokkal inkább, mint más művészeti ágakban, hiszen az iparművészet nagyjából — miként az építész is — a használati cél által determinált, több szállal kötődik az életformákhoz. De meg kell állapítanunk, hogy né-hány év leforgása után — a 30-as évek elejére — felnőtt és színre lépett egy új iparművész-gárda, amely vállal-kozott a harcra is, szembeszállt a hivatalos irányzatok-kal és ha le is kellett mondania a kétes értékű, ún. ma-gasabb elismertésekről, világszerte mégis becsületet szerzett a magyar iparművészetnek, legalábbis annak egy-egy területén. Nyilvánvaló, hogy ez az iparművész-gárda az egész működési terület szempontjából nézve kisebbség volt, s az értők, akik számára általában dol-gozhattak, a társadalomnak szintén csak egészen szűk rétegét jelentették. Viszonylagos elszigeteltségükben nem gyakorolhattak lényeges befolyást a hivatalos irányzatokra és magára a közizlésre. Divald Kornélt idézem: „Iparművésztünk ma világi téren is csak egye-kes, vagy egyes, felfogás, izlés és műveltség dolgában homogén társadalmi rétegek, általában a jobb módúak sorában is csak szűkebb körök állandó érdeklődésére számíthat. Kozma Lajos, Thoroczkai-Wiegand Ede interieurművészete, Jaschick Almos erősen egyéni illusztrá-ciói nem igen számíthatnak a tömeg tapsaira. Egységes, modern nemzeti stílus ma sem művésztünkben, sem iparművésztünkben nincs. Ennek föltétele, ha nem is anyagi téren, de a műveltség dolgában a társadalom különböző rétegeit elválasztó mély árkok kitöltése, az egyazon műveltségben gyökerező egyazon világnézet...”

Amit Divald Kornél hiányol, az egységes modern nemzeti stílust, ennek fogalmát ma már sokkal árnyal-tabban, és egy ország társadalmi valóságán belül diffe-renciáltabban értelmezzük. A két világháború közötti időszakban — talán nem túlzok — ettől sokkal távolabb voltunk, mint valaha is történelmünk folyamán. A helyi, nemzeti, népi hagyományokban gyökerező alkotó ma-gartartásnak a fejlődés törvényszerűségeiből következő fak-torokkal történő természetes integrációja, és ezen belül az igények szerinti differenciálódás helyett széthullás, közös szemléletet nélkülöző parcellázódás jellemezte a két világháború közötti idők már utóbb érintett szaka-szát. Most még sematikusán jelezve, de a lényeg-talán mégis kiemelve, ebben a későbbi szakaszban három irányzat tűnik szemünkbe. A felszínesen reprezentáló eklektika, a túlfűtött nemzeti érzésre apelláló népies-ke-dés és a nemzetközi, élvonalbeli, avantgarde-irányzat — bár jobbára elszigetelt — megjelenése. Inkább pár-huzamról beszélhetünk, míg integrálódásról aligha lehe-tett szó. Hiszen a korszerű, progresszív irány az eklektika ellenlábasa volt. S mivel forradalmisága internacionális szellemiséggel volt beöltve, ezért az építészet, a bútort, a formatervezett berendezési tárgyak világában a népi hagyományokra sem törekedett különösképpen támasz-kodni. De az imént említett három irányzatot mégsem szabad egymástól teljesen elszigetelt jelenségnek tekin-teni. A felszínes reprezentációt szolgáló eklektika, kez-detben főként neobarokk, inkább csak a kommersz árúk vonalán élt tovább, az alacsonyabb műveltségi polgárság igényeinek megfelelően. Fokozatosan kialakult egy többé-kevésbé megkülönböztethető másik derivá-tuma, amely az általános stílusjellegzetességek helyett a korszak ideológiájából táplálkozó, legtöbbször túl-zott nemzeti, történelmi tartalmat nyert. Ez a szem-lélet pl. Pekár Gyula szavaiban élesen megfogalmazódik: igényli a nacionalista indulatú visszanyúlást a múltba, ahová „nemzeti génuszunk világa vezet bennünket”. De az is tény, hogy olykor éppen a németellenesség, vagy a szűk látókörű sovinizmus elleni tiltakozás öltöz-ködött gyakran helyesebben értelmezett nemzeti for-



mába, megfelelő tartalommal. De ez inkább a művészet más területein — pl. a zenében, irodalomban — s kevésbé az iparművészetben jelentkezett.

Bizonyos differenciálódás a népies irányzatban is nyomon követhető s ezért érthető, hogy a művészek egyéni beállítottsága folytán átfonódások tapasztalhatók, s ezek nyomán jelentős alkotások is keletkeztek. De erre az irányzatra nagy általánosságban továbbra is a népi motívumok önkényes, applikációs jellegű felhasználása jellemző.

Az európai avantgarde itthoni harcosainak alkotó tevékenységében is felismerhető bizonyos differenciálódás. A haladó baloldali avantgarde némelykor könnyen a kozmopolita, a világpolgár szemlélete felé hajlott, holott a helyesen értelmezett internacionalizmus — hiszen ezt maga Walter Gropius is hangoztatta —, a korszerű általános jellemzők mellett a helyi differenciálódásról sem mondhatott le. Témám szempontjából talán az egyik legkiválóbb egyéniség, Kozma Lajos alkotó tevékenységére kell utalnom. Az eklektikából indulva jutott el a progresszív, avantgárd művészethez, de interieur-jei, bútorai mégis valamiképpen a magyar életformához, magatartáshoz simulnak, túlzástól mentesen. Az avantgárd arnyalati differenciálódása, amelyre most utaltam — a történeti szituációt tekintve — végül is nem csökkentheti a progresszív irányzat egészének értékét, művelőinek őszinte, etikus kiállását.

A két világháború közötti időszak eddig felvázolt iparművészeti irányzatai, s azoknak főként a 30-as évek második felében kibontakozó átalakulása, átfonódásai, színeződései bonyolult összképet rajzolnak elénk. S ha most már néhány művészegyeniségre és munkájukra is utalni szeretnék, aligha vállalkozhatom arra, hogy az irányzatok széles spektrumában e művészeket és alkotó tevékenységüket pontosan helyezzem el. Erre csak a részletesebb, mélyebb és a művészek monografikus feldolgozása vállalkozhatik.

Kozma Lajosról már néhány szót ejtettem, tömör egyszerűséggel, a népi hagyományok természetes, szigorúan, alkalom-kínálta, mértéktartó felhasználásával tervezett bútorairól beszéltem. De utalnom kell üzlet-interieurjeire, portáljaira, grafikáira, s nem utolsósorban oktató, nevelő tevékenységére. Kaesz Gyula egyszerű, elegáns, funkcionális interieurjei és bútorai szintén jelentős értékei ennek a kornak. Kiemelkedő oktató-nevelő munkájával még napjaink iparművészetére is rányomja bélyegét. Szabla-Frischauf Ferenc az eklektikus, neobarokk irányzathoz állt közel. Stílusát azonban egyéni vonások és ötletesség emeli az átlagos szint fölé.

A kerámia műfajában kiemelkedő és nemzetközileg is elismert művészi eredményeket ért el Gorka Géza. Valóban összhangot teremtett a modern nyugati törekvések és a régi magyar fazekas-tradíciók között. Az anyagok, technológiák alapos ismeretében széles skálán bontotta ki a művészi formálás lehetőségeit. Gádor István igen magas szintű művészetében ugyancsak szintézist teremtett. A magyar kerámiában egyedülálló rekeszmázás technikát kísérletezte ki. Kovács Margit mély átéléssel formálta, alakította epikus vagy éppen lírai tartalmú, őszinte ihletű kerámiáit, figuráit.

A nagy múltú magyar ötvösség sajnos alig volt méltó e műfaj történeti színvonalához. Talán nem tévedek, ha csupán Teván Margit kiemelkedő személyiségét említem meg, aki korszerű szemléletű formai-technikai megoldásaival vált jelentős művésszé.

Az üvegfestés területén Árkayné Sztéhló Lilit kell kiemelnem. A konvencionális eklektikus stílusból egészséges, korszerűbb irányba tört előre. Mattioni Eszter viszont új technikával lépett a porondra. A mozaikot helyettesítő hímeskő őszinte történeti és népi ihletű tartalmak kifejezésére vált alkalmassá művészetében.

A textilművészet terén az elég alacsony átlagszint fölé viszonylag kevesen emelkedtek, pedig e műfaj népes tervezőgárdát foglalkoztatott. Szabó Évát, Lukács Katót kell említenem, valamint Domanovszky Endre értékes gobelinjeit és Pekáry István szőnyegeit. De valóban európai, sőt világhírű képviselője is van a korszak

textilművészetének: Ferenczy Noémi. Kezében a modern gobelin anyagszerű formanyelve — miként a korabeli kritikusa megállapítja — valóban „természetszerű és monumentális” vált. Felemelte a nagy művészetek rangjára.

A divattervezők a 30-as években a népies magyar stílusirányzat megteremtésén fáradoztak. Mihalik Sándor 1938-ban számon is kérte a tervező fantázia hiányát, azt, hogy az alapvető jellegzetességek helyett csak a motívumokat és hímzést viszik át a modern anyagokra. De igen pozitíven kell értékelni a halasi csipkét. Ez a művészet szerencsésen kelti életre a népi alapokra épülő kollektív alkotómunkát. Az 1937-es párizsi világkiállításán méltán nyerte el a legnagyobb elismerést, a Grand Prix-t.

Az iparművészet határterületét értem, amikor a színházi díszlet- és jelmeztervezésre is utalok. Ennek az elég komplex műfajnak valóban kvalifikált képviselői voltak: Oláh Gusztáv, Varga Mátyás, Upor Tibor, Jaschik Álmos és Nagyajtay Teréz.

Egy rendkívül gazdag, széles területet átölő műfajról, a grafikáról és ezzel kapcsolatban a könyvművészetéről is meg kell emlékezni. A már említett művészek közül sokan tevékenykedtek a grafika területén is. De közülük is kiemelkedik Kozma Lajos és Kaesz Gyula. Még számos kiváló grafikus nevét említhetném, de most csak a plakátművészet legkiválóbb képviselőire utalok. Bortnyik Sándor konstruktív, Berény Róbert festői és Konecsni György klasszicizmustól a szürrealizmusig eljutó, grafikusabb jellegű plakátművészetét emelem ki. Két lelkes kiadó, Teván és Kner fáradoztak a korszerű, ugyanakkor sajátosan magyar jellegű könyvművészet megteremtésén, bizonyítva, hogy a szép könyv önálló műalkotás, melynek építőköve a betű és kompozíciós alapja a művészi tipográfia.

Itt, bár már előbb más iparművészeti vonatkozásban is kellett volna szólnom Kós Károlyról, aki Erdély népművészetének ihletésében bontja ki alkotói magatartását. Építész, festő, grafikus és művészeti író. Könyvművészetünk színvonalának emeléséhez is jelentős mértékben hozzájárult.

Az iparművészet tág fogalomkörének határai ma sem teljesen tisztázottak. Ha a tárgyformálás széles spektrumában vizsgálódunk, akkor az ipari formatervezés területére is ki kellene terjeszkednünk. Ha e rövid előadás keretében ezt megkísérelném, még az eddigieknél is felcsínesebb, sematikusabb vázlatot adhatnék csupán. Hiszen az ország gazdasági viszonyai és ennek függvényeként iparunk helyzete aligha körvonalazható olyan mértékben, hogy az ipari formatervezés lehetőségei, parciális eredményei reálisan, értékelhető módon kirajzolódjon előttünk. De arra mindenestre utalhatok, hogy például a közlekedési eszközök vagy az elektromos berendezések, gépek formatervezése terén kiváló mérnökeink, tervezőink nemzetközi sikereket is értek el.

Amikor előadásom második részében kísérletet tettem, hogy a kor kiemelkedő jelentőségű művészeiről is megemlékezzem, a válogatás és a nevekhez fűzött néhány rövid megjegyzés nyilván nem volt tévedésektől mentes. De célom főként az iparművészet általános helyzetének, irányzatainak és ezek társadalmi, ideológiai és politikai hátterének vázolása volt. Az ilyen vázlat azonban önmagában feltehetően túlságosan elvont, művészekre történő utalás nélkül.

A kor iparművészete mai szemléletünknek megfelelően még nincs feltárva. Az irodalmi források, utalások, adatok mozaikszemeiből kell az összképet megszerkeszteni. Magam is kissé félve tettem ezt. De meg kell említenem, hogy segítségemre volt tudományos munkatársam, Bunde Todorov Ilona, aki az adatgyűjtésen, jegyzetelésen túlmenően is támaszom volt. Előadásomban természetesen az anyagnak csak töredékét volt módomban feldolgozni egy viszonylag átfogó, de szükségképpen felszínes kép felvázolása érdekében.

S végezetül, utolsó gondolatként szeretnék még arra is rávilágítani, hogy a század elejének, de különösen a 20-as éveknek európai avantgárdé, progresszív mozgalmi, amelyek előttünk eléggé ismertek, ezekben az



európai országokban sem hatották át a szélesebb néprétegek művészi, esztétikai szemléletét, alig befolyásolták az általános ízlést, színvonalat. Az összkép országunként szintén bonyolult és változó, bár a modern környezetformálás és ennek koordinálója, az építészet rendkívül dinamikusan fejlődött a kiváló egyéniségek, iskolák, művészeti tömörülések működése nyomán. Ezzel a dinamikus fejlődéssel Magyarország nem tudott lépést tartani. S hogy művészeinknek mégis szerepük volt a világ fórumain, azt valóban a harcos és magas színvonalat képviselő művészegyéniségeinknek köszönhetjük. De azt se feledjük, hogy a Tanácsköztársaság bukása utáni reakciós és terrorisztikus légkörben éppen azok a zseniális alkotó művészek voltak kénytelenek az országot elhagyni, akik oszlopai lettek a nyugat-európai haladó, baloldali, progresszív mozgalmaknak. Moholy-

Nagy, Breuer Marcel nélkül el sem képzelhető a modern környezetformálás elveinek és számos helyen tapasztalható gyakorlatának mai magas szintű kibontakozása. Ők s még mindazok a jeles művészek, akik emigrációba kényszerültek, természetesen nem hazai, helyi légkörből merítették művészi inspirációjukat. De ha alkotó tevékenységük minden feltételét itthon is meglették volna, mai beszámolómban a progresszív, a maga idejében korszerű és bizonyára magyar népi értékeket is magába olvasztó, nemkülönben világviszonylatban is magas szintű művészeti összképet vetithettem volna tisztelt hallgatóim elé. Talán még olyant is, mint amilyent Bartók és Kodály zenéjében ma ünnepelünk.

*Dr. Pogány Frigyes*



# ADALÉKOK A MAGYAR KÉPZŐMŰVÉSZETI AVANTGARDE TÖRTÉNETÉHEZ A KÉT VILÁGHÁBORÚ KÖZÖTT

A következőkben felvázolt kép hipotetikus, a megvizsgált anyag, amelynek alapján kialakult, még távolról sem teljes, és az állításokat további vizsgálódások erősen módosíthatják. Annak a témának a feldolgozásához, hogy *mi volt az avantgarde szerepe és hogyan alakult ez Magyarországon a két világháború között*, néhány szakaszát illetően bőséges dokumentáció áll rendelkezésre, máskor viszont szinte csak a negatív lenyomatok tapinthatók ki, silyenkor a történetírás lehetősége is korlátozottabb. Minél inkább visszaszorított egy művészeti mozgalom, annál több akadályba ütközik az, hogy a céljának, programjának megfelelő adekvát kifejezési formát megtalálja. S ha a teljesebben kibontakozó korszakokban a műtörténeti munka súlypontja az esztétikai értékelésen van, ezekben a visszaszorított periódusokban sokszor meg kell elégedni az események nyomon követésével.

A tízes években megerősödött, és a politikai forradalommal együtt rövid ideig diadalra és uralkodó pozícióra jutott avantgarde jellegű modern magyar művészet további sorsát nagyrészt emigrációba vonult csoportjai képviselőinek munkásságán kísérhetjük tovább. Ez a leginkább kézenfekvő lehetőség, miután az emigráció viszonylagos alkotói szabadságot biztosított, tehát fontos művek megszületésére nyújtott lehetőséget.

De ennek a történeti kiindulásnak még egy, tudománytörténeti oka is van. Hosszú feledés után alig több, mint egy évtizede kezdjük felfedezni azokat az irányzatokat, egyéni és csoportos utakat, amelyeket az avantgarde fogalommal jelölünk, és természetes, hogy első sorban a legpregnansabb, legkönnyebben hozzáférhető megnyilvánulásaik — így a *Ma* köre — felé fordult a figyelem. De bár jó néhány tanulmány látott napvilágot ebből a tárgykörből, még ezeknek sem sikerült mind a mai napig a 20. századi magyar művészet összképéről kialakult uralkodó szemléletet megdőnteni. Sajnálatos körülmény ugyanis, hogy a modern, vagyis a 19–20. századi magyar művészettel foglalkozó legjelentősebb összefoglaló művek, amelyek a közvéleményt formálták, és amelyeken a fiatalabb műtörténész generációk nevelkedtek, a tízes és húszas évek avantgarde irányzatait és művészeit figyelmen kívül hagyták.

Fülep Lajos tekintélyekre fittyet hányó, bátor kérdésfeltevéseivel iránymutató „Magyar művészet”-e 1923-ban jelent meg, tehát olyan évben, amelyben már jócskán zajlott az avantgarde története. A könyv alapjául szolgáló előadások azonban 1916-ban hangzottak el, és a szecesszió nagy mestereivel zárták a történetet. Ettől a körülménytől eltekintve is tudjuk azonban, hogy Fülep Lajos nem tartotta a Nyolcakat és az aktivistákat korszakos szerepet betöltő művészeknek.

A következő nagy hatású és sok tekintetben Fülepen nevelkedett mű, Genthon István könyve, „Az új magyar festőművészet története”, 1935-ben jelent meg. Közben a húszas években lezajlott a harc az ún. izmusok és a természetelvűség között, az utóbbi látványos győzelmével. Genthon könyve, kitűnő rész-elemzései mellett a győztes „Nagybánya hagyomány” művelőinek szemszögéből rajzolta meg a magyar művészet összképét.

Ezekkel a művekkel nem tudta felvenni a versenyt Kállai Ernő „Új magyar piktúra”-ja, amely 1926-ban

a haladó szellemű Amicus Kiadónál jelent meg, mert bár ő a két előző kötetből hiányzó művészeknek és eseményeknek megfelelő szerepet juttatott, kötete megírásakor nem abban látta feladatát, hogy ezeket a magyar művészet egészének képében elhelyezze, hanem főleg a hibákra hívta fel a figyelmet. Őt egy szempont vezérelte: az ún. naturalizmus erőteljes előretörésekor e tendencia veszélyes, a magyar művészetben mindenütt lappangó potenciájára figyelmeztetett.

1945 és 1949 között, amikor e kérdések feltevése ismét lehetségessé vált, az idő valójában rövid volt az elmélyült történeti munkára és eredményeinek publikálására. Ekkor jelent meg Kassák Lajos „Képzőművészetünk Nagybányától napjainkig” c. kis könyve, amely érdekes módon nem érintette a maga szerepét és az elmúlt évtizedekben közvetlenül körülötte zajlott képzőművészeti eseményeket, továbbá Pogány Ö. Gábor könyve: „A magyar festészet forradalmairai”, amely a korábbiaknál szélesebb körben vázolt fel művészportrékat, de nem vállalkozott az összefüggő történet megírására.

Ilyen jellegű munka az ötvenes évek végén kezdődhetett el. Bár az emigráció, a bécsi kör, a magyar Bauhausok története és a berlini események sincsenek még kellőképpen tisztázva, a továbbiakban — ezek mellett — feltétlenül szükséges lesz, hogy történetírásunk foglalkozzék az emigrációval párhuzamos hazai avantgarde eseményekkel, valamint a húszas évek második felében az emigrációból hazatért avantgardisták itthoni szereplésével, s tanítványaik sorsával. Ezek azok az időszakok, amelyekben, mint bevezetőben céloztam rá, jól elgondolt művészi célkitűzések sokszor csak jelentéktelen nyomokban, töredékes kísérletekben jelentkeztek. De ha a produktumok művészi értéke esetleg nem is jelentős, társadalomtörténeti fontosságuk annál inkább az lehet.

A továbbiakban megkísérlem a magyar avantgarde mozgalmak eseményeit és irányulásait, programjait csoportosítani az 1919-es ellenforradalmat követő évtizedben — különös tekintettel azokra, amelyek az ország határain belül jöttek létre — és rámutatni arra, hogy az egyes időszakokban mely kifejezési formák, műfajok kerültek előtérbe.

Véleményem szerint az előadás tárgyát képező magyar avantgarde képzőművészet kb. 1930–32-ig kísérhető nyomon. Ezután olyan mértékig átalakul, hogy bármily tágan kezeljük is a fogalmat, végképp értelmét veszti az elnevezés. Az építészet és a képzőművészet között ebből a szempontból fáziseltolódás van, a magyar CIAM-csoport ugyanis körülbelül ebben az időben még igen aktív.

Meg kell jegyezni, hogy a „képzőművészet” gyűjtőnevet az avantgarde munkásságával kapcsolatban csak jobb híján lehet használni, hiszen az ide sorolható művészek egyes csoportjainak, pl. a Bauhaushoz tartozóknak, kifejezetten programja középpontjában állt a hagyományos műfajok eltörlése, de szükségszerűen áthágták a műfajhatárokat mindazok is, akik a művészetet alávették a tömegek megnyerése, eszmék propagálása céljának, így a proletkultusok, a „Munka” kör stb.

1919–20-ban a Tanácsköztársaság idején baloldaliságukkal kompromittált aktivisták és a Nyolcak volt



tagjai, akik szintén fellelkesültek a társadalmi és vele a művészeti forradalom lehetőségén — amint ez a kettő minden avantgarde teóriában együtt jár —, emigráltak. Ismeretes, hogy az egyik fő székhelyük Bécs lett, ahol Kassák a Műt szerkesztette váltakozó munkatársakkal, és itt alakult meg több más jelentős magyar művészeti fórum, az Akasztott Ember, az Egység, az Ék, a Panoráma stb. Bécsbe költözött a Ma vezérkara: Kassák mellett Uitz, Barta, Újvári Erzs, Bortnyik, Kassáról ide költözött 1922-ben Mácza János. A másik központ a Bauhaus volt, ez a nemzetközi és mégis olyanira kelet-európai intézmény, amely mint menedék, magába szippantotta a világháborúban leverte országok kiutat, jövőt kereső művészfiataljait — és nem véletlen, hogy a németek mellett a magyarok olyan fontos szerepet játszottak benne. Ezeknek sorában Moholy-Nagyot, Breuer Marcelt, Forbát Alfrédet, Molnár Farkast, Papp Gyulát, Weininger Andort kell említeni, és évekig Weimarban élt, bár nem szervezetileg, csak szellemileg tartozott a Bauhaus-hoz, Bortnyik is. Berlin gyűjtőpont volt olyan szempontból, hogy a bécsiek és a Bauhaus-beliak gyakran látogatták; ez elsősorban a Sturm-nak volt köszönhető, amely sorban kiállításokat szervezett a modern magyar festőknek: Bortnyiknak, Mattis-Teutsch-nak, Moholy-Nagynak, Péri Lászlónak, Kassáknak, Kádárnak, Scheibernek stb. Volt, aki huzamosan le is telepedett Berlinben, mint Péri László; ő a költésztől a festészetet át az építészeti pályáig jutott el, és Berlinben beépült a baloldali német művészeti mozgalmakba és a Mával is tartotta a kapcsolatokat. Ugyancsak Berlinbe került és a politikai baloldallal lépett kapcsolatba Uitz Proletár Ifjú munkás Tanműhelyének tanítványa, Ék Sándor. Moholy-Nagynak Berlin átmeneti állomása volt a Bauhaus felé. Itt élt átmenetileg Tihanyi, Nemes Lampérth, és hosszabb ideig Kernstok, Berény, Komját, Kállai Ernő — megosztva magát a Ma és a Bauhaus között — valamint Durus-Kemény Alfréd. Sokan szédültek szét az ún. „utódállamokba”: Kassán a Kassai Munkás, ill. Munkás c. folyóirat körül népes írógárda csoportosult, közülük minket Mácza alakja érdekel elsősorban — ők kapcsolatot tartottak Kassákkal, Uitzsal, Bortnyikkal stb. Kassára került Ruttkay György is, visszatért Szlovákiába Kudlák, aki azért a Bécsi Mában továbbra is szerepelt. Pór Bertalan ugyancsak Szlovákiába költözött. Dobrovics Péter Pécsről Zágrábba települt, Mattis Teutsch Brassóba, de ő onnan összeköttetésben maradt a bécsi Má-val, és Berlinnel is, és levelezett a Budapesten tartózkodó Hevesy Ivánnal. A Szovjetunió is felszívott magyar avantgarde erőket. Mácza, Uitz, Barta, Újvári Erzs, majd Kemény Alfréd itt telepedett le, és saját művészeti problémáik összefonódtak a Szovjetunióbeli aktualitásokkal. SZU-beli kiállításokon résztvettek még más, nem itt élő magyar művészek is. Pl. egy 1924. évi nagy német kiállításon Moszkvában Péri László, és 1926-ban a „Nyugati forradalmi művészet kiállításán” Uitz-on kívül Péri, Bortnyik, Zilzer Gyula stb.

Már ebből a felsorolásból is felmerül az az egyelőre nem is személyes magatartást, illetve stílust, szemléletet érintő, hanem egyszerűen talán csak kronológiai is felfogható kérdés: az említettek közül ki, hogyan és meddig volt számottevő tényező a magyar művészet történetének szempontjából.

Kassák, Bortnyik, az építészek közül Molnár Farkas később is főszerző. Bár nem tértek haza: Mácza, Uitz és a tragikus véget ért Barta is számottevő alakítói maradtak a magyar művészetnek, Kernstok viszont — ez a nagyszerű kezdeményező és pedagógus, akinek esti iskolájában Derkovits és Bortnyik is tanult — hazatérése után csak mellékszereplő lett. Dobrovics teljesen elveszett számunkra, Ruttkay egy ideig a német „neue Sachlichkeit” szellemében érdekes grafikákat alkotott, de ezek már nem érintettek minket, Medgyes László Párizsban az avantgarde színpadkép jelentős művésze lett, Tihanyi, Pór Párizsban jó képeket festett, Mattis Teutsch a romániai avantgarde mozgalomban töltött be fontos szerepet, — de a magyar művészet 1923—24 utáni fejleményeiben ők már nem vettek részt.

Ki maradt itthon? Az idősebbek közül Kmetty János, Czigány Dezső, Perlrott Csaba, franciaországi hadifogságból hazatért Szobotka Imre. A fiatalok közül az Uitz nyomdokain induló Szőnyi, a hozzá csatlakozó Aba-Novák és a Kernstok-tanítvány Derkovits. Rövid ideig itthon próbálgatja művészi szárnyait Moholy-Nagy. Bár lassan elszármaznak a Bauhaus-ba, nyaranta még visszatérnek Pécsre Breuer Marcel, Molnár Farkas, egyelőre Pécsen él náluk kevésbé tehetséges, de velük azonos szemléletű társuk, Gábor Jenő.

Az avantgarde itthon maradt elméleti képviselője Hevesy Iván, aki hamarosan felveszi a kapcsolatot és szövetséget Palasovszky Ödönnel. Mindkettőjük törekvése, fő gondja — különben is az avantgarde lényegi problémája — a művészet és a tömegek közös érintkezési szintjének, érdekszférájának kialakítása. A hazai fórumok szűkek — Nyugat, Magyar Írás, Ars Una —, mint ahogy az elméleti írók-kritikusok köre is szűk, és az információk is akadoznak. A lényeges viták a nem magyarországi magyar nyelvű folyóiratok hasábjain zajlottak — Ma, Egység, Akasztott ember, Kassai Munkás, Korunk, Periszkóp stb. — 1920—25 között a lényeges események az emigrációban játszódtak le, és itthon — ma már könnyű ezt fölünyesen megállapítani — a kényszerű realitás a mégoly merész célkitűzéseket is mellékösvényre szorította, de egyezkedésre is kényszerítette a körülményekkel. Erre példa éppen a Palasovszky—Hevesy-féle proletkult-tömegművészet program, melyre itthon még a minimális lehetőségek is alig nyíltak meg, továbbá az a torzulás, amelyet a leginkább haladónak mondható folyóiratok hasábjain — Nyugat, Magyar Írás — egy-egy aktuális művészeti kérdés szenvedett.

Ezúttal csak néhány kirívó példára hívom fel a figyelmet. Az egyik a Hevesy—Bortnyik párharc, amely a Bildarchitektúr körül részben a Nyugat, részben a Magyar Írás hasábjain zajlott le 1921-ben.

Hevesy az 1919-es forradalmi, és újabban a Komját-célkitűzésekhez kapcsolódó eszmények alapján nyilvánított puszta dekorációnak a képarchitektúrát, amelynek elméletét a polémia idején Bortnyik képei kapcsán Kassák fogalmazott meg. Nem arról van szó, hogy egy, az aktiv-agitációs tömegkultúráért síkraszálló művészet-teoretikus elvet és egy, a közvetlen aktivizáló agitációs erőt természetzerűleg nélkülöző absztrakt művészi megfogalmazást bizonyos történelmi szituációban ne lehessen szembeállítani, de az adott esetben éppen a szituáció volt alkalmatlan. Magyarországon 1921—22 táján a proletkults tömegművészet nem terebélyesedhetett számottevő kulturális tényezővé, nem válhatott ütőkártyává az elvonatkoztatott képalkotással szemben, sőt annak a jelképrendszernek, amelyet Kassákék a képarchitektúrában megfogalmaztak, ekkor nagyobb volt a történelmi realitása.

Amit itt kiemelni szeretnék, az az ellentétes művészeti szemléletek érdemi vonatkozásain túl, az elvi viták lehetőségeinek korlátolt volta és az információk bizonytalansága. A leginkább baloldali-liberális hazai fórumok sem tették lehetővé, hogy Hevesy egyszerűen nyíltan kifejtse a maga állásfoglalását, másrészt, hogy a képarchitektúráról megalapozott véleményt alakítson ki. Bortnyik Kassák előszavával ellátott albuma 1921-ben, Kassák „Bildarchitektúr” kötete az elméleti manifestációjával 1922-ben látott napvilágot. Hevesy viszont — és itt a forrásanyag bizonyosságát hívhatjuk tanúnak — Kassáknak egy a kidolgozott képarchitektúra-elmélet szempontjából még korai levélbeli vallomására alapozta ítéletét. Ilyen körülmények között a nézetek nem tisztázódhattak. (Közbevetően meg kell jegyezni, hogy az előző és néhány következő észrevételhez a Hevesiné Kálmán Kata birtokában levő levelezési anyag adott alapot.) Ebből derült ki például — hogy egy további példát említsünk — az is, hogy a Hevesy által soha nem látott, de Moholy-Nagy által elsietetten elírt Schwitters-Merz-alkotások, amelyekről Moholy-Nagy levélben számolt be Hevesynek, lettek az alapjává a „Művészet agóniája” c. Hevesy-cikk egyik megalapozatlan főtételének. Ugyanilyen tájékoztatatlanságon, bár jóindulatú igyekezeten alapult Hevesy 1922. évi cikke Uitzról, melyben az 1919-es



forradalmi szituációban adekvát művészi formát az elmentés körülmények között is érvényesnek tartotta. Figyelmén kívül hagyta magának Uitznak útkereső problémáit, s azt, hogy ezeket a problémákat is mily nagy mértékben determinálták a bizonytalan külső körülmények. Nem volt tudomást a három éves distanciáról, Uitz személyes helyzetének labilitásáról és a magyarországi, de minden egyéb kelet- és közép-európai társadalmi-szellemi alapváltozásról és Uitzot olyan művészként üdvözölte, mint aki a szuprematizmus és a proletkult között azt a megoldást képviseli, amelyet hiába keresnek Európá-szerzte oly lázasan a különféle izmusok.

Ami az 1919-es avantgarde hagyomány magyarországi továbbélését illeti, szellemi támogatást leginkább az említett folyóiratoktól kapott, s a Belvedere, a Helikon, majd a Mentor Könyvesbolt, a Tamás Galéria vállalta a kiállító szerv szerepét. A KUT — melyben ugyan uralkodó pozíciót az álmodern magyar neo-impressionista tendenciák töltöttek be, szintén nyújtott némi szereplési lehetőséget.

Az 1919 előtti és Magyarországon továbbélő profétikus hang most valami hangsúlyosan ájtatos, elcsendesülő és klasszicizáló tendenciává alakult, ez hatott a fiatal Derkovitsra is. Néhány jellemző tünet a baloldali sajtóból: Raith Tivadar a Magyar Írás szerkesztője 1922-ben (!) kijelenti: „A l'art pour l'art individualizmusa dadaista anarchiában tombol, de mi, fiatal művészek a hittelen, kinokban vonagló Európa testén már újra ki-tűzzük a lázadó hit szentelt lobogóit”. Majd ugyan-csak Raith, 1924-ben, egy igen érdekes közleményben, amelyben pontos adatokkal és objektív kommentárokkal ismertette a legaktuálisabb európai — köztük az orosz-szovjetizmusok programjait, — végül ezt a következtetést vonta le: „A közelmúlt kultúrtörténetének dokumentumai ezek a kiadványok. Érdekesen tükröződik bennük az a zűrzavar, ami ma Európa szellemi válságának hű képét adja. De egyúttal rávilágítanak arra az igazságra is, aminek a Magyar Írás kezdettől fogva harcos hirdetője volt, hogy a kaotikus és egymásnak ellentmondó programok nagyhangú hirdetése helyett komoly és elmélyült művészet kell. *Nem teória, hanem alkotás.* — Ezek a programok és teóriák a múlt emlékei. — A jövő az alkotó művészeké.”

Nyilvánvaló, hogy a „teória” és az „alkotás” ilyen alternatív szembeállítás a valójában az ösztönös-impreszív tendenciák teóriája — azoké, amelyek ellen — ha egymás közt mégoly ellentétesek voltak is — valamennyi emigráns magyar avantgarde irányzat ekkor fel-lepett, de amelyek itthon valóban készülődtek a hatalom-átvételre.

Az idő rövidsége miatt ezúttal csak egyetlen művész-egyénséget emelnék ki, az Uitz-hagyatékából táplálkozó és az itthoni fiatalok vezéralakjává fejlődött Szőnyit. Kritikusai már rövidesen feltűnése után a klasszikus reneszánsz iránti vonzalmát hangsúlyozzák — az Uitz-hagyatékknak éppen legsebezhetőbb pontját emelik ki. Sok kortársával együtt Szőnyi valóban eljutott a jóságos megbékéltető, az avantgarde spekulativitásához képest az ősi lét ál-lehetőségét kínáló natúrához. Egy levelében, 1925-ben így ír: „nagyon röghöz kötött ember vagyok, nagyon szeretem, ami körülöttem van, a földet, ... Vettem egy tehenet, nagyon boldog vagyok vele, és azt hiszem, jobb teheneket fogok róla festeni, mint az összes legendákról és babonákról, amik a magyar népköltészetben szerepelnek”.

Különös determináló képessége a hazai rögnek: az 1919 előtti magyar avantgarde irodalmias ideológikus kötöttségeitől szabad pécsi fiatalok, Breuer, Molnár Farkas, akik már 1920-ban bekerültek a Bauhausa, és ott a leggyakorlatiasabb tervezői, építési feladatokat hajtották végre, itthon, nyári szünidőikben festményeket, rajzokat, rézkarcokat készítettek, amelyek egy része kubisztikus városkép, de más része olyanféle tolsztójáns szemlélettől átitatott vallásos, szimbolikus jelenet, amelynek variációi megtöltötték a Belvedere kiállításait. A piétizmus mélypontjára érdekes módon a csöbútort feltaláló Breuer Marcel jutott el — linómet-szeteinek tanúsága szerint. És megjegyzendő adalék,

hogy Molnár Farkas, miután megalkotta kubisztikus és absztrahált itáliai városképeit 1921-ben és 1922-ben, és még Bauhaus-tanítvány korában, 1923-ban világhíressé lett a Vörös kockaházzal, szimbolikus-vallásos olajképeket kezdett festeni, és 1923-ban datált rézkarcain architektonikus elemek és emberi figurák társításával lírai-érzelmes asszociációkat keltő kompozíciókat alkotott. (Igaz, hogy — különösen eleinte — ez a kettősség a Bauhaust is jellemezte.)

Ebben az elcsillapulásban, csendre vágyásban és a mindinkább meg is valószínű csendben visszhangtalan riadóként hangzik Hevesy Iván és Palasovszky Ödön 1922-ben kibocsátott „Manifesztum”-a: „A milliók kultúráját — Új művészetet — le a penészvirággal”. Ez a program, amelynek az ellenforradalom politikai rendszereben és rendőri gyakorlatában minden feltétele hiányzott, a „Kassai Munkás” proletkult programjával és a bécsi „Egység” antiesztétikus agitativ irányvonallal volt rokon, s valójában nem a hazai ellenfeleknek szól — hiszen ezekkel nem vehette fel a harcot — hanem Kassáknak. Szorosabban kapcsolódott tehát az emigráció problematikájához, mint a magyarországi realitáshoz. A „Milliók kultúráját” megteremteni akaró program a valóságban egy-két irodalmi előadásra zsugorodott, amelyet Madzsarné közreműködésével munkásközönség elé vihettek. A program azonban irreálitása ellenére is előremutató, fontos mozzanatokot tartalmazott, olyan magvakat, amelyek a Szovjetunióban ezekben az években érlelődtek. Ezeket a magyar írók közül elsősorban Mácsa fedezte fel és értékelte, de Berlinben is kísérleteztek velük, és Magyarországon a 20-as évek végén erőteljesebben megfogantak, igaz csak rövid időre, míg a terror újabb hulláma el nem özönlötte őket: ilyen mozzanatok a hagyományos műfaji határokat ledöntő, a kultúrmonopólium jogkörét áthágó „összművészet” elve, mely a tömegek aktivizálása érdekében áthágja az „élet” és „művészet” polgárilag megszemlélt választvonalát is. (Olyan törekvés ez, amely a 60-as és 70-es évek művészetében ismét erőteljesen az előtérbe került.)

\*

A bécsi emigráció története és elvi, valamint formai-műfaji problémái feldolgozottabbak az előbbieken jelzett magyarországiakénál. A Kassák forrásértékű műveiben, „Az izmusok története”-ben, de Szabó Júlia, Bojtár Endre, Illés László, Borbély László, Bori Imre, meg jómagam publikációiban érintett kérdéseket ebből az alkalomból mellőzni lehet.

A bécsi csoport mozdulatait csak néhány fő pontban jelezni. Helyzetük első megfogalmazása Kassák képarchitektúra elmélete — erre vonatkozólag nem a sokat idézett manifesztumokat idézem, hanem a már említett, nem publikált levél mondatait, amelyek talán kevésbé készek a kinyomtatott szövegénél, de azért becsesek, mert a megfogalmazás első tapogatózásának nyomait viselik magukon.

Kassák Hevesynek írta e mondatokat 1921-ben: „Ma újra születtem. Tegnap világszemléletemhez egy plusszal, a jelszó nélküli emberrel. A forradalmi hullámok, ahogy azok a háború után átcaptak rajtunk, a forradalmi vezetők pártvezérek lettek, a tömegek visszazökkengtek a háború előtti apátiába — ...”. Továbbá: „mert én egyenes vonalban eljutottam a kollektív individuümig, a tömeg pedig rohamosan züllik vissza a kispolgári impresszionizmusba”.

Kassák a képarchitektúrát, mely főleg az orosz absztraktok, szuprematisták, a konstruktivisták stb. tanulságain nevelődött — sajátos magyar emigrációs elméletté alakította, amely a letűnt társadalmi forradalmi lehetőség helyébe a személyes individuáció lehetőségét helyezte. A képarchitektúra-elmélet olyan helyzetet próbált formába önteni, melyben — a forradalom bukása után — a személyes felelősség kénytelen felváltani a tömegekét. Különös, kollektíva nélküli kollektív művészet ez. A képarchitektúra-elmélet további megvilágítására még érdemes Kassák mellett másik művelőjét, Bortnyikot is meghallgatni. Többek között így érvel 1922-ben a Magyar



Írás hasábjain Hevesyvel szemben: „A képarchitektúra... nem kifejezése az individualista művész hangulatának. Hanem a kollektív társadalomért harcoló ember etikájának, hitének... az ember és a mindenség harmóniájának reális formában való megjelenése. Bizonyos, hogy ez csak a kezdet, első lépés a megtalált úton. A képarchitektúra még nem kollektív művészet, hiszen a kollektív társadalom sincs még itt. [A képarchitektúrának] formailag függetlenül minden egyéb életjelenségtől, önmagában van élete. A képarchitektúra a kollektív életet élő individuuum harmóniáját, aktivitásának, önmagának, embertársainak és minden más életjelenségnek igenlését fejezi ki...”

Ezúttal a „képarchitektúra” elmélet absztraháló, minden szempontból elvonatkoztatató vonását emeljük ki, de azzal a megjegyzéssel, hogy ez főként 1922-ig, tehát tulajdonképpen a végleges megfogalmazás időpontjáig dominált. Ez az elmélet rendkívül precízen fogalmazott meg egy történelmi-szellemi szituációt, az emigráció talajvesztettségét, a távolba futott forradalmi perspektívát és Kassáknak azt a meggyőződését, hogy „az Ember” felszabadítása nem köthető pártprogramhoz. (Kezdetben még nagyon közel járt ehhez a felfogáshoz Mácza felfogása, aki 1921-ben a „gazdasági” mellett a „lelkek” forradalmát követelte, amelyet „a művészetek zászolának”.)

A *Ma* törzsgárdájának túlnyomó része lázadt a képarchitektúra hermetikus purizmusa ellen. Barta és Uitz kiváltak a lapból, Mácza is szakított Kassákkal.

Barta az Akasztott Ember c. lapjának megjelentésekor a következő szöveget küldte szét: „Menekülés a kék barlangból — vagy miért kell megcsinálni az Akasztott embert?” — és indoklásában kijelenti, hogy „A kék barlangokban, az önmagáért való művészet, az izmusok ópiumtanyáin újra proklamálták a művészet öncélúságát”.

Barta programja egyébként rokon szellemű az orosz produktivistákéval, csak míg azok egy győztes forradalom alapján léptek fel, a „par excellence” művészet ellen, Barta a még kivándó kollektív gazdasági rendért való harcot helyezi a művészeti teremtés feladata elé.

Uitz az Egység képzőművészeti reprezentánsa. (Tudvalevő, hogy 1924-ben Barta is csatlakozott az Egységhez.) Uitz a képarchitektúrával szemben igazi reneszánsz értelemben vett közösséget és közösséget, kollektív megértést igénylő „kollektív művészeti formát” akart kidolgozni, a klasszikus művészet humántartalmát és kompozíciójának szimbolikus módszerét proletkultus tendenciákkal megtöltve. Célja, módszere és képi formája valójában egyenesen az 1919-es forradalom hónapjaiban alkotott műveihez nyúlt vissza. A képarchitektúra módszere hagyott ugyan nyomot Uitz gyakorlatában, de abszolutisztikus elvét soha nem fogadta el. Csak a „nagy” kompozíciónak alárendelt, ún. „analitikus” kompozícióban alkalmazott geometrikus absztrakt formákat.

Uitz művészete képviselte tehát a magyar avantgarde 19-es elgondolásainak legegyszerűsebb kontinuitását, de a forradalmas hónapok társadalmi utópiájához képest adekvát forma most bázis nélkül maradt. Uitz nem tudta elfogadni az absztrahált forradalom jelképét, a képarchitektúrát, és a kor uralkodó problematikájára — a modern gépesítés és a Metropolis esztétikájára — mely eltérő tartalmakkal, de mind Nyugat-Európában, mind a Szovjetunióban aktuális volt — szintén negatív választ adott. Ugyanakkor — 1922-ben — Kassák szorosabbra fűzte kapcsolatait Moholy-Naggyal és a Berlinben olyannyira felcsínen levő, majd a Bauhausban alaptételeiben kidolgozott „modern élet-művészet” kapcsolat kérdéseire igenlő választ ad. Dokumentuma ennek a Moholy-Naggyal közösen kiadott „Új művészek könyve”, amelyben a modern technika, a modern metropolis esztétikáját magáénak ismeri el. Bár ez a közeledés megtörtént, a Bauhaus körül csoportosuló fiatal magyarok (Molnár Farkas, Breuer Marcel, Bortnyik, Weininger) állásfoglalása lényegesen tovább lépett Kassáknál, aki végig a magyarországi szituáció kihelyezett őrszeme volt.

A Bauhaus-beliak a praktikus célokat hangsúlyozták 1924. évi nyilatkozatukban, mely a Magyar Írás-ban

jelent meg: „a mai kor racionális szelleme elveti a társadalmi és ebben a tudományos, művészeti és politikai utópiákat, és praktikus feladatok elé állít minket. ... A szigorú racionális gondolkodás szimbóluma a geometrikus forma és a számegység, ...” szisztémájuk, bár látszólag közelebb áll Kassáéhoz, mint Uitz formarendje — egészen nyilvánvalóan ellentétes volt a képarchitektúra emberi, társadalmi és politikai utópiájával.

A Bauhausban a műfaji hangsúly a praktikus építészetre toldott át. „A ház problémája része az utca problémájának. A konstruktív gondolat radikális keresztülvitele teremti meg az új városban korunk szintetikus rendjét” — írják a továbbiakban.

Az utópiától azonban ez a munkálkodás mégsem volt oly mértékig mentes, mint ahogy a fenti kijelentésekből gondolni lehet.

Példaképpen a Bauhaus „totális színház”-elvét említjük — ezzel foglalkoztak a magyarok között Moholy-Nagy, Molnár Farkas és Weininger Andor is. Az ilyen színház áttételes jelentősége nyilvánvaló. Az a bravúr, amellyel a különböző fajta, különböző technikai szinten álló játékokat szinkronizálni és egyidejűleg vizuálisan felfoghatóvá tenni akarták — az egyéniség és a cselekvés partikularitásának tagadására irányult, és a kiteljesedő embert és az emberi cselekedet mindenoldalú kibontakozását, a közegellenállást legyőző felszabadult aktivitást, vagyis végső soron az ember győzelmét a világ felett szimbolizálta.

\*

1925-től, de főleg 26-tól sok emigráns hazatéréseivel hazai földön ismét megerősödtek az avantgarde erők.

Helyzetük azonban az immár világosan kirajzolódó művészeti irányzatok hadállásaiban igen hátrányos, gyakorlatilag akkor is illegális, mikor még eltűri a rendőri önkény, mely azonban 1930 táján ismét megerősödik.

Az 1925/26—30 közötti időszakban a mindinkább provinciális szűkülő magyar művészeti életbe az avantgarde nyit európai távlatot. De csak egy résnyit. A magyar „korszellem” ellenük munkálkodik.

Kassák 1926-ban, hazatértekor azonnal lapot alapított, a Dokumentumot, amelyet alig egy év múltán az érdeklődés híján kénytelen volt maga megszüntetni, ezután megindította a Munkát, amely már inkább alkalmazkodott a hazai lehetőségekhez. Bortnyik a Bauhaushoz hasonló iskolát szeretett volna indítani Budapesten, ha nem is oly nagyarányút, de annak praktikus tanulságait érvényesítő. Ehhez sem akadt elég pénz, így egy kifejezetten reklámgrafikai iskolát indított, melyben egy-maga tanított, bár előadásokkal segítették őt Hevesy és Molnár Farkas.

Itthon hamarosan kiderült, hogy az emigrációban kialakult műfajok, eszmék, célok vagy teljesen alkalmatlanok, vagy ha funkcionálni akarnak, erősen átalakításra szorulnak.

A magyar avantgarde különböző időszakának megvolt az adekvát műfaja és formanyelve. A tizedes évek „nagy” kompozíciói, és hagyományos, főleg festői és rajzi eljárásai helyébe a bécsi Ma körében a képarchitektúra — mint egy közeg híján maradó eszme jelképes és absztrakt formája került (mely ugyanakkor nem zárta ki a dadaista megfogalmazást, és nem is volt ellentétes azzal); a műben a személyes kézjegy nyomai majdnem hogy eltűntek. A nagyobb sodrású központokban, ahol a művészetnek kiélezett, ill. új társadalmi szituációk kérdéseire kellett választ adnia, nagyarányú műfaji földcsuszamlások következtek be. Mácza János Moszkvában 1928-ban „Művészet a Szovjetunióban és a képzőművészek feladatai” c. előadásában leszögezi, hogy „a termelési viszonyok gyökere megváltozása esetén nemcsak a stílus, hanem a művészet műfaji tagolódása is megváltozik”, és olyan műfajokra van szükség, amelyek a legszélesebb tömegeket pszichológiailag és gondolatilag a legaktívabban képesek befolyásolni. Ilyen műfajok a „tömegszínház”, a proletáriünnepek, a fotó, a film, az építészet, a klub mint a közösségi élet fontos színtere, eszmei és architektonikus struktúrájának megfelelő dekorációval, amely semmiképpen nem lehet a régi értelemben vett



illuzionisztikus táblakép a maga „polgári individuális-analitikus realizmusával”.

Berlinben, de még inkább a Bauhausban hasonló problémák születnek és a válaszok is rokonszelleműek. Gondoljunk Piscator színházára, és a Bauhaus művészet-demokratizálási programjára, amely a „műtárgy” fogalom megszüntetésével az emberi környezetet a maga teljességében és minden elemében a művészet szintjére akarta emelni.

A Szovjetunióban és Németországban — ha a tényleges feltételek, feladatok és perspektívák eltérőek voltak is, egyaránt előtérbe került a szociális igényt teljesítő építészet, a kollektív eszmei befolyást gyakorló színház és film, a művészi tömegtermelés produktumai. Ezzel egyidőben a hagyományos festészet, szobrászat, grafika vesztett jelentőségéből. S megtörtént a döntő lépés az élet és művészet határkövének megdöntésére.

Az avantgarde Magyarországon 1926 után mind a szovjet, mind a németországi tapasztalatokat gyümölcsoztette. Fontos feladatnak tekintette a munkástömegek és a diákok megnyerését, a beavatkozást a szociális kérdésekbe és ezek napirenden tartását, s fuzionálni akart a modern technikával is. Mindezt a célkitűzést azonban nem volt módjában átfogó programlánczá fűzni, gyakran csak kisebb praktikus feladatok jöhettek szóba. A fél évtized magyar avantgarde mozgalma bár területileg most együtt zajlott, szellemében nem volt egységes, s egyes csoportjai, illetve képviselői csak egyes feladatkörökre koncentráltak. A frontvonal az illegális kommunista párt platformjától a munkásosztály „általános emberi kifejlődésén” való munkálkodás programján keresztül a bauhausos szemléletig terjedt, fő képviselői Tamás Aladár, Palasovszky, Hevesy, Kassák, Simon Jolán, Bortnyik, Molnár Farkas, Fischer József stb. Fórumai: a Dokumentum, 365, 100%, Új föld, Munka, és ennek kiadványai, Magyar Grafika, Reklámélet, Tér és Forma, Népszava stb.; a Mentor könyvesbolt, a Tamás Galéria, a KUT egy-egy kiállítása. A tevékenységi területek: színjátszás, építészet, fotó, karikatúra, fotómontázs, reklámgrafika. Ez a felsorolás is mutatja, hogy a példaképpül szolgáló nagy avantgarde mozgalmakhoz képest a magyar mennyire szaggatott. A közlelbi vizsgálat még azt is megmutatja, hogy az egyes részterületek is milyen szűk korlátok közé szorultak. Ezeket a hiányokat és korlátokat a magyar avantgarde különböző csoportjai kulturális-művészeti és szociálpolitikai témájú cikkekkel, előadásokkal pótolta. Így a folyóiratok — különösen a Dokumentum, a Munka (Kassák) s az Új Föld (Tamás Aladár, Bortnyik) — és az általuk szervezett estek mintegy önállósult, hézagpótló „műfajjá” váltak.

Az avantgarde első színpadi kísérlete a korszakban a Zöld Szamár színházban zajlott le (Palasovszky, Hevesy, Bortnyik, Molnár Farkas). Ennek szatirikus-ironikus-ambivalens hangvételével szemben a későbbiekben a Piscator-i és a szovjet tömegszínház példájától vezérelt kóruszínpadok, világnézeti kabarék az illegális KP szellemi vezérletével egyértelműen politikusak voltak (Tamás Aladár, Palasovszky, Tiszay Andor, Cikk-cakk estek, Rendkívüli Színpad, Új Föld-estek, 100%-kórus). A másik fő fóruma a kórusszavalatnak Simon Jolán gyakorlati és elméleti-teoretikus vezetésével Kassák Munka-köre volt, és ez is rendezett politikai kabarékat.

A színpaddal összefüggött a kor egyik jellegzetes kifejezési formája: a mozgásművészet. (Madzsarné és iskolája rendszeresen részt vett a szavaló- és pantomim előadásokon.) Ez, akár a többi avantgarde megnyilvánulás, teoretikus alapokon állt: a test kultúrájának fejlesztésében az emberi felszabadulás fontos eszközét látta.

A magyar avantgarde színpad — bármennyire korlátozottak voltak is lehetőségei — megvalósított valamit a hagyományos műfaji keretek lerombolásának programjából: irodalmat, képzőművészetet (lásd: díszlet és testfestés, plasztikai műnek tekinthető kosztümkreációk), testművészetet (anakronisztikusan: body-art-ot) egyesített, s átlátható a művészet-élet Rubikont, lényegében eltörölte a színpad és a nézőtér határát: a hivatásos előadókat nagyrészt a „tömegekkel” helyettesítette,



1. Kassák Lajos: Emigránsok. Fotómontázs. Megjelent a „Magyar grafika” XI. évf. 1—2. számában



2. Lengyel Lajos: Fotómontázs. Illusztráció Gró Lajos: „Az orosz filmművészet” c. könyvéhez. Budapest 1931. Munka kiadás



művészetet és szociális, ill. politikai agitációt közös nevezőre hozott. (Egyik legemlékezetesebb kísérlet volt 1929-ben Ernst Toller Géprombólók c. luddista drámájának színrevitele a 100%-kórossal, a darab azonban csak a főpróbáig jutott el, a bemutatót már betiltották.)

Az avantgarde építészcsoporthoz, a CIRPAC tevékenységével Major Máté professzor előadása részletesen foglalkozott, mégis a jelen komplexus keretében is említést kell róluk tenni.

Elméleti munkásságuk, közéleti harcaik középpontjában az építészet nem mint szakma, hanem mint a legszélesebben értelmezett szociális kérdés áll; „a magyar szekció közös munkára hívja fel mindazon, ezideig szét-szórtnak dolgozó építészeket, mérnököket, orvosokat és szociológusokat, akik megértve a kor szociális problémáit, a legkisebb lakás megoldásán való kitartó munkával akarják Magyarország dolgozó rétegének életszínvonalát emelni” — hirdette Molnár Farkas. A kislakás, a „kolház”, a várostelepítés elvein dolgoztak. Ők is áthágták a műfaji határokat, s az építészet speciális esztétikai és technikai kérdéseit, és ezek anyagi vetületeit szociális szempontból vizsgálták (társadalmi izgatásért bíróság elé is állították őket) — mégis a gyakorlatban főként kísérleti magánvillákat építhettek csak.

A leginkább speciálisan művészeti formák a fotó, a karikatúra, a fotómontázs, a reklámgrafika, nem önálló „műtárgy”-ként, hanem funkcionálisan léteztek. Az első három politikai, ill. szociológiai agitációt fejtett ki. Központjuk Kassák Munka-köre volt, legkiválóbb művelői maga Kassák és a köré csoportosuló fiatal képzőművészek (Korniss Dezső, Trauner Sándor [Dor], Kepes György, Vajda Lajos stb.) és az ún. szociofotósok (Lengyel Lajos, Haár Ferenc, Fröhof Sándor stb.), akik többségükben egyszerű munkások voltak. Mindhárom művészeti ág közös tartalmi és formai tulajdonsága a realitás egyes társadalmilag tipikus kirívó jelenségeinek, ill. vonásának kiemelése volt. (Mint érdekességet kell megemlíteni, mert nem volt jellemző rá, hogy Moholy-Nagy Bauhaus-korszakában készített politikailag célzatos fotómontázsokat is, pl.: Mutter Európa pfl egt ihre Kolonien.)

Bár a Munka-kör-beliek (Kassák, Lengyel) készítettek reklámgrafikákat is, ez Bortnyik speciális területe volt. A múltban elsajátított Bauhaus szellemet próbálta továbbplántálni iskolájában. 1929-ben előadást tartott, melyben megállapította, hogy: a mi idők a gépkorszak, művészete következőképpen a gépkorszak művészete. A művész „többé nem az a bohémeskedő, fellegekben elefántcsonttoronyban élő alkotó, mint elődei voltak, hanem a reális élet feladatait ismerő, a mai korba fenntartás nélkül beilleszkedő, reális értékeket teremtő alkotóművész. Egyenlőségjelet tesz a technikai forma és a művészi forma közé...” Továbbá: „művészet (exkluzív műtárgy) ipar, iparművészet kategóriái elavultak... A technika lehetővé tette a tömeggyártást, ez a tipizálást... csapás az iparművészetre...” Egy korábbi, 1927-es „Művészet és üzleti élet” c. cikkében

lényegében ugyanerről szól: arra biztatja a művészt, bízza magát nyugodtan az iparra mint mecénásra.

Ezeknek a nézeteknek, programoknak a realizálásaira azonban a szegényes magyar technika és ipar, különösen pedig a beálló világgazdasági válság nem adott lehetőséget. A tömegprodukciónba beépülő művészet nagyratörő célja helyett csak egy — ugyan igen magas színvonalú — plakát, könyv- és üzleti reklámgrafika jött létre.

Ugyancsak anyagi eszközök híján nem születhetett meg a magyar avantgarde film, habár Kassák lapjaiban szüntelenül propagálta a fiatal orosz filmművészetben feltárult lehetőségeket. A Munka kiadásában jelent meg Gró Lajos: Az orosz filmművészet c. könyve is Kassák fotómontázs címlapjával és Lengyel Lajos fotómontázs-illusztrációjával. (Magyarországon avantgarde film csak egy született 1924-ben, Gerő György műve, amelyet a Dokumentum 1927-ben ismertetett. Moholy-Nagy 20-as évekbeli filmjeire, melyek között szociológiai tárgyúak is voltak, a Bauhaus keretei adtak lehetőséget.) A Munka-kör fiataljai tudatában vannak a filmművészet aktualitásának, nem véletlen, hogy külföldre kerülve, többen is végleg eljegyzik vele magukat (Kepes, Trauner) és ismeretes Vajda vágyakozása, hogy eizensteini, pudovkini szellemben filmet csináljon. Motívumaik illusztrálása, idézem Kepes György kiadatlan visszaemlékezéseiből a következő sorokat: „A húszas évek végén a szociális igazságtalanságok, különösképpen a magyar parasztság embertelen feltételei mélyen megdöbbentettek. A viszonylatokhoz képest a festészet az emberi kifejezés túlságosan is vérszegény eszközeként tűnt; a filmkészítés viszont olyan útnak tetszett, mely egyaránt megfelelt vizuális érzékenységemnek és szociális lelkiismeretemnek.”

1930-ban, a gazdasági mélypontra zuhanás és a politikai terror fellobbbanása az avantgarde tevékenységét erősen bénította.

A nyilvánosság amúgy is szűk lehetőségei megtizedelődtek; ami továbbért, az is lassan új minőséggé alakult.

1930-ban még egy sor olyan képzőművészeti kiállítás volt, ahol a magyar avantgarde szerepelt: így a „progresszív fiatalok”, a Korniss—Vajda—Kepes-kör a Tamás Galériában, a KUT kiállításán pedig a Nemzeti Szalonban együtt volt látható Czigány Dezső, Dési-Huber, Derkovits, Egry, Hegedüs Béla, Kassák, Kepes, Korniss, Kozma Lajos, Ljéti Pál, Molnár Farkas, Mattis-Teutsch, Reiter László, Schaár Erzsébet, Schubert Ernő, Szobotka, Szőnyi, Trauner, Vajda, Vilt Tibor, Ziffer Sándor.

Az Ernst Múzeumban a hazalátogató Moholy-Nagynak kiállítása volt és filmjeit is vetítette.

1930 a magyar művészet új diaszpórájának éve lett: A Munka-kör-beli fiatalok közül külföldre utazott Kepes, Hegedüs, Trauner, Vajda, Korniss, s csak a két utóbbi tért vissza; Bortnyik tanítványai közül ekkor hagyta el az országot Vásárhelyi Győző.

Körner Éva



## ILLÉS LÁSZLÓ HOZZÁSZÓLÁSA

Az irodalomtörténet kutatói nagy figyelemmel és érdeklődéssel kísérik a művészettörténészek törekvéseit, amelyek arra irányulnak, hogy létrehozzák a nagy művészettörténeti szintézist. A jelen konferencia jól meg-alapozott, magvas előadásai is arra engednek következtetni, hogy egy ilyen szintézis létrehozásának alap-feltétel-i lényegében már adóttak. Ezek közül bizonynyal a legfontosabbak: egyrészt a múlt pozitívista vagy szel-lemtörténeti, vagyis polgári stúdiumainak, teljesítme-nyeinek elmélyült marxista bírálata, másrészt a marxista módszerrel folytatott *saját* kutatások eredménye, telje-sítménye, amely számos igen értékes monográfiában és szaktanulmányban halmozódott fel az elmúlt években, évtizedekben. A jelen konferencia megnyilatkozásai azt bizonyítják, hogy a múlt bírálata és a jelenkor pozitív hozadéka alapján a szakma művelőinek világos képük van a XX. század magyar művészetéről, és megfelelő erudícióval rendelkeznek e kép részletes felrajzolásá-hoz.

Bizonyos azonban, hogy egy ilyen éles kontúrú és a részletekben is gazdag és hiteles kép kimunkálásához további erőfeszítésekre és tisztázó vitákra is szükség lesz, és éppen a legújabb kor esetén, hiszen az irodalom-történeti szintézis létrehozásának tapasztalataiból ki-indulva, s a művészettörténeti kutatások jelen hely-zetere tekintve is valószínűnek tetszik, hogy éppen ezen a területen még feltáró, alapkutatások egész sorát kell elvégezni, lényeges területeken forrásokat kell feltárni és megnyitni a dokumentációt az elemzés előtt. Más-részt — utalva némileg a konferencia metodikájára is — talán még intenzívebben kellene törekedniük arra, hogy a magyar művészet folyamatait állandó korrelációban vizsgálják az egyetemes művészet vonulataival, hiszen a magyar teljesítmény vagy elmaradottság, vagy töre-dezettség egyes esetekben éppen az európai kortárs-művészet összefüggéseiben válhat igazán plasztikussá.

Mármost a kollegiális figyelmen túlmenően azért is mély érdeklődéssel tekint az irodalomtörténész szakma a művészettörténeti szintézis előkészületeire, mivel az itt elért, teljesített produkció tovább gazdagíthatja, el-mélyítheti a kor általános törvényszerűségeiről eddig kialakított vélekedést, új aspektusokból világíthat meg összefüggéseket, tisztázhat pl. periodizációs, elméleti és esztétikai kérdéseket. Ezekre változatlanul nagy szük-ség van. Számunkra természetesnek tetszik, hogy pl. a realizmus vagy az avantgarde, vagy a visszatükrözés mibenlétének kérdéseiről végeérhetetlen és állandóan megújuló vitákat folytatunk. Úgy lehet a kutatott szféra természetében rejlik, hogy nem tudunk oly egzaktt ered-ményekre, megbízható formulákra találni, mint a ter-mészettudomány, s attól félek, hogy nem nyújtja ezt a megnyugtató végeredményt a strukturalista módszer és az ún. műközpontú vizsgálódás sem, noha szerepük és hatékonyságuk a művészettörténetben kétségkívül nagyobb lehet, mint az irodalomtudományban. De — nekem szubjektíve úgy tetszik — a társadalom-tudományi övezet munkásai is elégedetlenek lehetnek az ilyen kérdések tisztázatlanságával, a nagy energia-fogyasztású és nem elégséges hatékonyságú elméleti övezettel.

Csupán egyetlen kiragadott példára utalnék ezzel kapcsolatban: ez a művészeti avantgarde és a realizmus mibenléte és viszonyatai. Mióta megértük azt, hogy a realizmus *objektív esztétikai értékkategóriából orientációs értékkategóriává* vált, azaz teret nyert benne a szub-jektív vélelem, azóta ennek a fogalomnak a körvona-lazatlansága növekedett, a marxista értelemben felfogott ideológiai tartalma elmosódottabbá vált, mint azt az ún. modern filmművészet, de akár a próza és főleg a drámai irodalom termékeinek értékelése mutatja bizonyos övezetekben. Azt lehet tapasztalni, hogy az ilyen módon értelmezett realizmus feltűnő rokonságot mutat az avant-garde, sőt a neoavantgarde bizonyos jellegzetességeivel.

E téren a megoldás, úgy vélem, az lenne, ha a lukácsi realizmusértelmezés ilyen „továbbfejlesztésétől” vissza-térnénk annak megbízható ortodox koncepciójához, más-részt pedig erőteljesebben törekednénk a nagy esztétikai rendszeralkotó által be nem fogadott avantgarde kér-déskörének, történeti és elméleti kérdéseinek tisztázá-sára. A húszas-harmincas években mind a proletár-irodalom, mind a lényegében ennek leküzdése közben kibontakozott nagy realista esztétika — formai jegyei alapján — formalisztikus irányzatnak, a bomló polgári szellemiség termékének tekintette ezt a jelenséget és elutasította azt. Más indokok alapján ugyanígy járt el a szélsőjobboldal is. Kétségbevonhatatlan ugyanakkor, hogy ehhez az irányzathoz a munkásmozgalomhoz kötődő művészet a húszas években erősen vonzódott, abból korszakalkotó művészek nőttek ki, hogy ennek az irány-zatnak a lefojtása a provincializmus, az elmaradottság előtt egyengette az utat akkor és még később is. Nyom-ban meg kell azonban említeni, hogy nem valószínű, mintha az avantgarde lett volna kizárólagosan a kor-szerűség csodaszere, hiszen a hagyományos realiztikus jellegű művészet korabeli szerves megújulása is egyként fel tudta mutatni a kor alapvető kérdéseire adható kor-szerű válaszokat. Úgy tetszik tehát, hogy a valóság látásának és ábrázolásának két olyan egymást kiegészítő, dialektikus kölcsönhatásban egymással felelő és egymást feltételező komplexumáról van szó, ahogy azt már Lunacsarszkij 1931-ben kifejtette, amely az im-perializmus és a proletárforradalmak által döntően meg-határozott kor jellemzője, tehát még jelenkorunké is, és amelyben mind a realiztikus, mind az avantgarde ág egyaránt képes az *esztétikai realizmus* megvalósítására.

Világos ugyanakkor, hogy a valóság *művészi* látásá-nak módját átterzi, sajátos karakterisztikummal látja el a művész politikai érzületének, öntudatának jellege, amely akár döntő jelentőségű is lehet a műalkotás ob-jektív értékének megteremtésénél, azaz a *realizmus* mint *esztétikai érték* létrehozásánál. Ezért válik el mind a realiztikus, mind az ún. avantgarde művészetben belül világnézetileg két nagy alapvető áramlat, ezért beszél-hetünk politikailag reakciós álrealizmusról Nyugaton, ahol ez az irányzat ma a dömping jelleggel ölti (a múltban is ezt tette), és beszélhetünk a dekadens, antihumanus avantgarderól éppenúgy, mint ahogy felmutathatjuk humanista, sőt szocialista szellemiségű értékeit. (Csak zárójelben jegyzem meg, hogy éppen a fentiekből ki-indulva tarthatjuk magát a terminust teljesen elhibá-



zottnak és alkalmatlannak annak a megjelölésére, amire ma általában használják.)

Egy, időben szűkreszabott felszólalás keretében sajnos még érinteni is nehéz a konferencia által felvetett oly sok érdekes és néha nyugtalanító kérdést, mint amelyek pl. a korszakolással, az irányzatok vagy a stílus és módszer kérdéseivel függenek össze, az irányzatok és a nagy alkotóegységviszonyával, a társadalmi, politikai szféra és a művészeti termés minőségének problémájával, és így tovább. Befejezésül ezért, engedelmükkel még csupán egy, az előbbiekkal összefüggő kérdést érintenék, ez pedig a harmincas években virtuálisan megjelenő ún. újklasszicizmus, vagy a vele tételezett *harmónia* eszméje a kor művészetében. Attól

tartok, éppen ez az érthetően vágyott harmónia eszméje volt az az elem, amely szembeállította a nagyrealista esztétikát a kor zaklatott nyugtalanságát érzékeltető avantgarde-dal, nyilván a népfront-korszak részleges sikereiből és reményeiből táplálkozott ez az eszme, tételezett és óhajtott valóság volt ez a veszélyeztetett világban, háborúk, forradalmak és ellenforradalmak után és egy minden addiginál pusztítóbb háború előestéjén. Azt hiszem Derkovits, Bartók, József Attila, Bertolt Brecht világvégtétét és művészetét és egyáltalán a kor művészetét sem a végletes ziláltság, sem a derűs harmónia képzelmei felől, egyoldalúan nem közelíthetjük meg, a két elem küzdelmét mutatja fel művük, s ez a dialektika hatja át a szóban forgó kor egész művészetét.

## KOÓS JUDIT HOZZÁSZÓLÁSA

### AZ „ART DECO” NÉHÁNY SAJÁTOSSÁGA

Korszakunk iparművészetének egyik stílustörékvését a készülő kézikönyv synopsisában „Art Deco” névvel jelöltem meg. Jelen dolgozatomban ezt a fogalmat kívánom elmélyíteni; az „Art Deco néhány sajátossága” címmel.[1]

A korszak iparművészetének rendszeres kutatása rövid történetet mondhat magáénak. 1966-os kiadású az első jelentősebb monográfia[2], melynek 1968-as angol kiadásában az olasz szerző ezeket mondja: „I have not been able to avail myself of any precedent to guide me. There is no study or analysis of the decorative arts of the twenties that I know...”

Könyvében a művészet több műfajára és ágára kiterjedve sokrétűen dokumentálja az Art Nouveau után a 20-as évek „Art Deco” vagy „Deco 25” névvel jelzett korszakát. Ez a terminológia jelöli ma már a külföldi iparművészeti irodalomban az első világháború után az iparművészet történetének egyes szerzőknél első, máshol az első két évtizedet.

Ugyancsak e terminológiát használja az amsterdami Rijksmuseumban rendezett kiállítás katalógusa is, amint a Bulletin van het Rijksmuseum egyik száma[3] bizonyítja. Az Art Nouveau után, az „Art Deco” címmel a katalógus 104–107 száma alatt a holland iparművészetnek az 1920-as évekből származó alkotásaival találkozzunk. Ausztriában, Klagenfurtban a közelmúltban rendeztek „Wiener Werkstätte Art Nouveau — Art Deco 1903–1932” címmel kiállítást[4], s egy új galéria 1972 októberében „Art Nouveau und Art Deco” című tárlattal nyílt meg[5] Bécsben.

Az egyik legfigyelemreméltóbb tanulmány azonban ebben a vonatkozásban a New York-i Metropolitan Museum Art Deco gyűjteményéről látott napvilágot, ugyancsak 1972-ben: „Art Deco and the Metropolitan Museum of Art” címmel.

Ez a tanulmány[6] nem kisebb jelentőségű anyagot közöl, mint azt, hogyan jött létre a Metropolitan Museum Art Deco gyűjteménye, vagyis „The collection of the decorative arts of 1920s and 1930s...” továbbá „...Until the great Exhibition of International des Arts Decoratifs et Industriels Moderne of 1925, the world in general had no idea that there was a modern decorative arts”.

Ezzel elérkeztünk korszakunk iparművészetének fontos eseményéhez, az 1925. évi Párizsi Világkiállításához. Mielőtt ennek néhány jelentősebb vonását kiemelni, érintsük röviden az előzményeket.

Ismert, hogy az Art Nouveau kiindulása Anglia, Morris és Ruskin reformtörékvései, az Arts and Crafts Movement, majd e mozgalom igen bonyolult európai, észak- és dél-amerikai kisugárzásai, párhuzamai, összefüggései és hatásai. Az Art Nouveau csúcsa az 1900-as Párizsi és az 1902-es Torinói Világkiállítás. Történeti fejlődésében meg tudunk különböztetni korai, érett és

késői periódust, habár a korszak fejlődéstörténete meglehetősen heterogén összképet mutat. Korszakunk iparművészetének két évtizede azonban — úgy tűnik — önmagában is ellentétes sajátosságot hordoz, melyet átmeneti periódus köt össze. Modellünk azonban így szimpla lenne, hiszen a Bauhaus 1919-ben már megalkult, és más, itt most nem érintett irányzatok, tendenciák, csoportosulások is motiválták az „Art Deco” egészének képét, amelyek hatásukban csak a 30-as években válnak szélesebb értelemben tárgyakat, környezetet és embert formáló tényezővé. Az Art Deco a 20-as években tehát önmagában érleli ellentétét, mely felülmúlja, túléli és legyőzi őt.

Honnan ered az „Art Deco”? Melyek legfontosabb hazai és nemzetközi sajátosságai?

Az Art Deco csúcspontját, legjellegzetesebb formációit az 1925-ös Párizsi Világkiállítás mutatja fel.

Az „Expo 25”-ről, a nagy kiállítás minden fontosabb momentumáról beszámol az „Illustration Exposition des Arts Décoratifs” az „Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes” kiadványaként.[7] A több mint 20 ország részvevői között találjuk a lengyeleket, a cseheket és a Szovjetuniót is, külön katalógussal.[8] A kiállításon hivatalos magyar részvétel nem volt, de a korabeli sajtófelhívások részletesen és érdeklődéssel adnak tájékoztatást az eseményekről ilyen címekkel: „Az új művészet céljairól, Csáky J. szobraihoz”, „A Párizsi Nemzetközi Kiállítás”, „A párizsi kiállítás előkészületei”, „A háború utáni iparművészet és építőművészet Franciaországban”[9] stb.

Az „Art Deco” azonban nem az 1925. évi Párizsi Világkiállítás született. A források, a kezdetek korábbi időre nyúlnak vissza, és nem válnak élesen el előzményeitől.

Az Art Deco sajátosságainak egyes megjelenését már a 10-es években megfigyelhetjük a magyar és az egyetemes iparművészet történetében. Kozma Lajos művészetében pl. az 1910-es években már nyomon követhető az Art Nouveau florizmusának átalakulása egy erőteljesebb kontúrú és folthatású, dekoratívabb és stilizáltabb díszítő elemekké. Az Art Nouveau halvány pasztell színei kezdenek eltűnni, hogy élénkebb komplementer színeknek adjanak helyet. A népies elemek megjelenése, melyeknek különböző megnyilvánulási formáira itt most nem kívánok kitérni — az Art Nouveauval összevetve — új kapcsolatokat és összefüggéseket mutatnak, s inkább a dekorativitás felé tolnak el. Megváltozik az írás karaktere, a nyomtatott betű, az alkalmazott grafikában, a hirdetés és a plakát jelzi elsőként ennek az átalakulásnak folyamatát. Az Art Nouveau arabeszkjei, mind az ún. „veldiánus” és a „darmstadt” forma, mind pedig a Wiener Werkstätte geometrizáló irányzatai egy dekoratívabb díszítő stílusban kezdenek feloldódni. A Wiener Werkstätte-ben pl. ez gyakorlatilag azt jelenti,



hogy Josef Hoffmann és Kolo Moser szigorúbb, geometrizáló első korszaka után, Dagobert Peche oldottabb, fantáziadús, dekoratív formái és díszítései veszik át a vezető szerepet.[10] Az Art Nouveau késői periódusában tehát már megjelenik ellentétes mozgású következő korszakának egyes csirái, vagyis: az „Art Deco” kezdetei az „Art Nouveau”-ban.

Az általánosan kialakult stílustendencián belül azonban meghatározó szerep jut egy-egy művészegyeniség képességének, hajlamának, egyéni stílusának.

Korszakunk iparművészetének vizsgálatánál tehát aligha lehetne figyelmen kívül hagyni, hogy számos jelentős művész életpályájának második korszaka ez, de mindenképpen nem a kezdete. A kezdet nem egy esetben a századforduló, s nem kevés azoknak a művészeknek a száma, akik átívelve a korszakon, követték az új törekvéseket.

Mi volt ez az új irány tehát a 20-as években? A már érintett, új dekorativitás mellett — mely az iparművészet számos műfajára és ágára kiterjedt — jellemző egy konstruktívabb, összefogottabb formaalkotás, valamint részben az Art Nouveau ellenhatásaként, egy újabb klasszicisztikus formakialakítás. Figyelemre méltó, hogy az eddigi „decorative arts”-ból tudatosan *Arts Decorative* lesz. Világosan mutatja ezt a hivatkozott 1925-ös Párizsi Világkiállítás elnevezése, mely „Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes”.[11] A korszak terminológiája — mint látjuk —, vagyis az „Arts Deco”, az 1925-ös kiállítás címében rövidítésként fellelhető, mely közel fél évszázad múltán nyeri el — mint terminológia — elfogadott használatát.

Az iparművészettörténeti kutatásban — tudománytörténeti aspektusból nézve — tanúi vagyunk tehát egy újabb korszak feldolgozása felé irányuló intenzív nemzetközi tudományos érdeklődésnek. A korszak elnevezése kialakult, elfogadott és használata általánossá kezd válni. Megjelentek az első monográfiák, létrejöttek az első múzeumi gyűjtemények, megrendezésre kerültek az első kiállítások, megjelentek az első katalógusok: iparművészeti vonatkozásban.

És amint az Art Nouveau feldolgozását, a századforduló iparművészetéből rendezett nagy európai kiállításokat, nemcsak szűkebb tudományos, hanem annál sokkal szélesebb érdeklődés kísérte, hasonlóképpen az „Art Deco”-val kapcsolatban már felfigyelhetünk bizonyos vonatkozásra, mindennek előtt a következő 3 aspektusban:

1. Az Art Deco műtárgyai, az ún. művészi színvonalú használati tárgyak — és benne a magyar vonatkozású anyag — a nemzetközi műtárgypiacon árban máris elérték a XVIII. századi műtárgyak legmagasabb árait, — ahogyról a *Connaissance des Arts* cikke tudósít.[12]
2. A külföldi gyűjteményekben az „Art Deco” műtárgyak mint igen értékes és nagyrabecsült kincsek jelen-

nek meg. E gyűjteményekben az 1920-as és 30-as évek iparművészeti alkotásai az elhelyezéseikben, rendezéseikben is hangsúlyozzák, kiemelik e tárgyak műtörténeti, esztétikai valórait.[13]

3. Az 1920-as évek iparművészetét reprezentáló műtárgyak már az interieur-ökben is helyet kapnak. Nem mint utánzatok, hanem mint olyan tendenciák, amelyek együttélésbe hozhatók a mával, a mai belső térkialakítással. Ennek első példáit ugyancsak több szakfolyóirat közli.[14]

Miről van szó tehát? Lényegében arról, hogy egy közelmúlt történeti periódus iparművészeti műfajai, tárgyai, műalkotásai, egy bizonyos esztétikai színvonal felett, immár a művészet történeti kritériumai szerint most és előttünk válik az iparművészettörténet külön speciális korszakává. Ez a tudatos különválasztás azonban máris dialektikus összekapcsolódást jelent, egyrészt a múlttal, a közvetlen előzménnyel az Art Nouveaual, másrészt mindazokkal az analógiákkal, mely összevetéseket és vizsgálatokat a művészettörténészeknek ezután lenne szükséges elvégezniük.

Ilyen szélesebb európai összefüggésbe állítva tehát még jelentősebbnek tűnik az a vállalkozás, amelynek sokoldalú megvilágítását jelen konferencia tűzte ki céljává. Eredményei bizonyos tanulságokat adhatnak nemcsak a kutatás, de a muzeológia számára is: az Art Nouveau gyűjtemények után logikusan az Art Deco gyűjtemények kialakítása adódik, mint az iparművészet fejlődéstörténeti kontinuitásának következő és ezzel összefüggő periódusa.

Ebben az aspektusban egyes műtárgyak valóra úgy fog jelentkezni — hazai vonatkozásban is — mint egy-egy mester életpályájának bizonyos periódusa. Utalunk itt pl. a teljesség igénye nélkül Kaesz Gyula, Kozma Lajos, Gádor István, Gorka Géza, Kovács Margit, Szabó Éva, Lakatos Arthur, Csajka István, Végh Gusztáv, Ferenczy Noémi és mások munkásságára. A kritérium nem az oeuvre-ben, hanem az adott alkotásnak e korszak egész tükröződése, tükröztetése kérdésében fog rejleni, a műfaj jellege szerint; a forma, díszítés, technika, funkció, konstrukció összhatásának, illetve összhangjának legmagasabb, totális szférájában.

És végül, ha muzeológiai elv és iparművészettörténeti kutatás, egymás irányába válik mozgékonyra, legkorszerűbb metodikával a művészettörténeti információk több sűrű továbbadása is szinkronba kerülhet, vagyis a legújabb kutatások, a legkorszerűbb módszerekkel, a társadalmi érdeklődés legszélesebb kielégítésére lesz képes.

Úgy vélem, jelen konferenciánknak is — mely hivatva van előkészíteni a tervezett magyar művészettörténeti kézikönyv megírásának egyik legproblematisabb — s valljuk meg, legalábbis az iparművészet szempontjából egyik legkevésbé feldolgozott korszakát — ez az alapvető társadalmi célja és értelme.

## J E G Y Z E T E K

1 Utalással Köpeczi Béla akadémikus, illetve Aradi Nóra, a tudományok doktora előadásaira és előadásaik azon passzusaira, melyek a nemzetközi összevetések igényét, illetve az egyetemes összefüggések kutatásának fontosságát hangsúlyozták.

2 Veronesi, Giulia: Into the twenties. Florence, 1966, — London, 1968.: „Nem voltam képes hasznát venni semmilyen előzménynek, hogy vezessen engem. Tudomásom szerint, a húszas évek dekoratív művészetéről nincsenek tanulmányok vagy elemzések”.

3 Bulletin van het Rijks-Museum. 1972. I. 55.

4 Alte und Moderne Kunst. 1972. No. 123. 56. — 57. Ausstellung des Klagenfurter Kulturamtes mit dem Österreichischen Museum für Angewandte Kunst, Juni bis Juli 1972.

5 Alte und Moderne Kunst. 1972. No. 123. „Galerie am Graben.” Art Nouveau und Art Deco Modernes Kunsthandwerks. Eröffnung im Oktober 1972.

6 Hunter, Penelope: Art Deco and the Metropolitan Museum of Art. The Connoisseur. 1972. Apr. 273 — 281.

Tekintettel arra, hogy a Metropolitan Museum Art Deco gyűjteményének megalapítása és létrejötte nemzetközi jelentőségű, és

számos európai vonatkozása van, szükségesnek látszik e gyűjtemény kialakulásának körülményeit röviden összefoglalni. — 1922-ben Bend Edward C. Moore Jr. — akinek apja ezüstműves volt, és egyben a Tiffany and Co. elnöke — alapítványa tette lehetővé, időről időre a modern amerikai és európai iparművészet legjobb alkotásainak a megvásárlását. Ez az alapítvány tette azt is lehetővé, hogy megvessék a Metropolitan Museum „Art Deco” gyűjteményének a magját, melyet J. Breck vásárolt Párizsban az 1923., 1924. és az 1925. években. A Metropolitan Museum volt az első intézmény, mely helyet adott egy időszak kiállításnak, melyet az 1925. évi párizsi világkiállításán vásárolt tárgyakból rendeztek. Ezt az anyagot több más amerikai múzeumban is bemutatták. Az amerikai iparművészet 1927-ben részt vett az „Art in Trade” kiállításon, mely már hivatalosan is az Art Deco irányába mutatott, 1929-ben a Metropolitan Museum már saját kiállítását rendezte meg, a „Paris 1925” tendenciában, „The architect and the industrial Arts” címmel („Az építész és az iparművészetek”). A kiállítás terveit Eliel Saarinen tervezte, és az egyik legkiemelkedőbb részlet ugyancsak az ő tervei szerint készült ebédő-berendezés volt. A magas esz-



tétikai színvonalat tükröző terv harmonikusan egyesítette a finn kézműipar legjobb örökségét az új kortárs törekvésekkel. E kiállítás mutatott be elsőként új alumínium szerkezetű bútorokat és fém falidíszeket. E kiállítás célja — akárcsak Párizs — az új dekoratív művészetek támogatása és segítése volt, olyan iparművészeté, mely a modern életnek adekvát kifejezése lehet.

A Metropolitan Museum következő, hasonló tendenciával megrendezett kiállításán 1934-ben már egy új amerikai dekoratív művészet jelentkezett, olyan, melyben bár a Bauhaus hatásai nyilvánvalóak voltak, de azok legjobb törekvéseit is követték. Ezen a kiállításon már csak olyan anyagokat és formákat, formaterveket mutattak be, melyeket gazdaságosan lehetett sokszorozítani és sorozatban gyártani.

273.: „Az 1920-as és 1930-as évek iparművészeti gyűjteménye”... továbbá: „Az 1925. évi nagy Nemzetközi Iparművészeti és Modern Ipari kiállítás, általában a világnak nem volt fogalma arról, hogy van egy modern dekoratív (ipar) művészet”.

7 L'illustration Exposition des Arts Décoratifs 25 Avril 1925.

8 Catalogue Section Polonaise Exposition International des

Arts Décoratifs et Industriels Modernes. Paris, 1925., valamint Catalogue Officiel de la Section Tchécoslovaque. Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes à Paris. 1925. 9 Bor Pál: Az új művészet céljairól. Magyar Iparművészet. 1924, 56.

Bor Pál: A háború utáni iparművészet és építészet Franciaországban. Magyar Iparművészet, 1924, 4.

A párizsi kiállítás. Magyar Iparművészet, 1924, 38, 119. — A párizsi nemzetközi kiállítás előkészületei. Magyar Iparművészet, 1924, 71.

10 Judith Koós: Parallelscheinungen in der Tätigkeit der Wiener Werkstatt und der Budapester Werkstatt (Budapesti Műhely). Iparművészeti Múzeum Évkönyve, VIII. (1965). Bp. 1966. 59–82. — Koós Judith: A Wiener Werkstatt. 1903–1932. Művészettörténeti Értesítő, 1968. 1–2. sz. 43–53.

11 L. 7. sz. jegyzet.

12 Connaissance des Arts, 1972. No. 247. 68.

13 Connaissance des Arts, 1972. No. 247. 58.

14 Connaissance des Arts, 1972. No. 247. 56.

## KUBINSZKY MIHÁLY HOZZÁSZÓLÁSA

Hozzászólásomban — az elhangzott előadásokhoz illeszkedve — a két világháború közötti magyar építészeti kérdésehez szeretnék néhány gondolatot fűzni.

A korszak építészeti értékeit, a Bauhaus orientációt, a CIRPAC-ot és a fiatal nemzedék hasonló szellemű újító alkotásait Major Máté akadémikus híven vázolta (mindössze azt a két kiváló épületet nem említette, amit saját maga tervezett). Szeretném ezt a felsorolást folytatni két építész megemlékezésével, akik életkorukat tekintve ugyan nem ehhez a nemzedékhez tartoztak, mégis megértették az új építészetet. Ide sorolható Pogány Mór, kinek néhány épülete és expresszív „építész-álmait” tükröző rajzos kötete a modern építészet felé mutat. Itt kell megemlítenem Györgyi Dénest, aki a CIRPAC-kal egyidejűleg olyan értékeket alkotott, mint a Honvéd utcai bérház (1929–1932) és az Orom utcai lakóház (1932–1933). Györgyi oeuvre-jét — ellentétben a CIRPAC-kal — a magyar díszítés sajátos alkalmazása is végigkíséri, ennek szép példája az 1937. évi párizsi világkiállítás színvonalas magyar pavilonja. Nem utolsósorban ennek a haladó szellemű idősebb nemzedéknek helyes ítéléte és alkalmazkodása segített abban, hogy a fiatalabbak „stílusa” érvényre juthatott.

Rá kíváncsi arra is mutatni, hogy a két világháború közötti magyar építészeti eddigi publikálásának mértéke jelentőségén aluli, ennek a hézagnak a pótlása fontos. Mindössze néhány kisebb könyv, tanulmány jelent meg eddig (Architektúra — sorozat, Építés—Építészettudományi Szemle cikkei). Természetes, hogy a külföld nem vehet rólunk tudomást, hiszen még magunk is alig vetettünk számot a korszakkal. Legfeljebb Molnár Farkas és Kozma Lajos ismerik (Bonevolo említi Molnár). Pedig az általános építészettörténet szempontjából is jelentős, hogy egy világsszerte retrográd korszakban érdekesképpen nálunk mégis beszélhetünk építészeti élvonalról. Úgy hiszem, hogy az átfogó egyetemes építészettörténetben csak akkor foglalhatják el hazai alkotásaink az őket megillető helyet, ha említett mulasztásaink pótlásakor idegen nyelvű kiadványokkal tájékoztatjuk a

külföldet. Úgy, ahogy ezt a képzőművészet, irodalom, zenetörténet e korszakával foglalkozó történészek már megtették.

Aradi Nóra igazgató említette a szomszéd országokkal való kapcsolat feldolgozásának szükségességét. Megítésem szerint az elhangzott Bauhaus és De Stijl hatások mellett ebben a vonatkozásban nem lehet elhanyagolni a húszas évek konstruktivista szovjet építészetének hatását sem, mely El Lisitzki bécsi kiadványán és más publikációkon keresztül eljuthatott hozzánk. Hatása kivált azért lehetett termékeny, hiszen a szovjet építészek akkor sokkal több konkrét példát sorakoztathattak fel, mint a hollandok vagy mások. Itt kell megemlítenem a korszaknak azt a sajátosságát, hogy a politikai gyűlölet szította légkörben sajnálatosan még a földrajzi közelség ellenére sem voltak nálunk hatástkeltően ismertek a csehországi építésznek a húszas években oly élenjáró alkotásai.

Elhangzott, hogy a két háború közötti értékes építészeti alkotások közül milyen sok van elhanyagolt, eredeti hangulatából kiforgatott állapotban. Vonjuk le ebből a szükséges következtetést: nem elég az értéket számbavennünk, ki is kell válogatnunk a legmegfelelőbbeket, s azt ami érték és jellemző, azt műemlékként kell védeznünk. Abban a szellemben, ahogyan azt az 1971. évi prágai szimpozion — mely az ICOMOS hatáskörébe javasolta utalni a XIX. és XX. század építészeti értékeit — azt pontosan meghatározta.

Úgy érzem az építészet sajátos műfajt tölt be a két világháború közötti — Kós Károly szavaival élek — szomorú magyar korszakban. Mert az építészetben a Pogány Frigyes rektor által az iparművészet vonatkozásában említett és az építészetben is érvényre jutó három irányvonal — a neobarokk eklektika, a népi díszítéseken alapuló stilizálás és az internacionális orientációjú avantgarde — közül végeredményben az építészetben az eredő irány a haladó modern felfogás. Ez — a konferencián elhangzott sok érdekes ténnyel alátámaszthatóan — nem vágott egybe a hivatalos művészipolitikával. Annál inkább megbecsülendő a korszakból kiváló építészeti érték.

## K. NAGY MAGDA HOZZÁSZÓLÁSA

A két világháború közötti művészettörténeti iskolák, irányok és a hivatalos kulturális politika összefüggéséről sok szó esett a konferencián. Az előadások impozáns esztétikai, tudománytörténeti, társadalmi vizsgálatra támaszkodva meggyőzően elének tárták, hogy bármennyire központi kérdésként kezelte a Horthy-korszak a kultúra nemzeti voltát, helytelen, konzervatív, sőt legtöbb esetben

reakciós nemzetideológiára nem lehetett hatékony, a művészetek fejlődését szolgáló irodalom- és művészet-szemléletet építeni.

A Magyar Tanácsköztársaság kulturális politikáját egyetlen cél vezérelte: minél szélesebb dolgozó rétegekhez eljuttatni a legmagasabb rendű irodalmat és művészetet, mindazt, amit addig csak a kiváltságosok élvezhettek.



Ebben éppúgy benne voltak a világirodalom legnagyobb értékei, mint a magyar nemzeti kultúra kincsei. Nem véletlen, hogy ilyen célkitűzés megvalósításában a leg-szélesebb írói gárdára és művészi, kulturális körök támogatására számíthattak.

A kultúrában azok jutottak hatalomhoz, akikről, mint „szépségre kiéhezett” milliókról, a „szépség új üdv-hadseregéről” írt annak idején. A nagy költő vágyálma: — „Nálunk, ahol kultúra nincs, egyetlen megváltás volna, ha az alacsonyok fölkerülnének”, írta egyik cikkében. „Nemcsak Budapestet tenné ez városibb Pestté, de a kultúra pirját hozná egész Magyarország arculatára.” — Összhangzott e vágy a Tanácsköztársaság művelődés-politikai tevékenységével. Az államosított színházak pl. Shakespeare-t, Molière-t, Ibsent, Hauptmann-t játszottak, s előadás előtt Petőfit, Adyt szavaltak. A „Kiké legyen Budapest s vele az egész ország?” — Ady e költői kérdése 1919-ben már az államhatalmat átvevő negyedik rend válaszolt.

Ez a nagyszerű kezdeményezés az ellenforradalom sötét éveiben sem felejtődött el. A börtönt, sőt sok esetben a halált vállaló kommunisták már 1920-tól hozzá-kezdtek a KMP ideológiai munkájának tisztázása közben az irodalom és művészetpolitikai elvek kidolgozásához. Tudták és érezték, hogy a sovén, hazug, hivatalos kulturális politika ellenében igazi értékrenddel bíró, a munkás-ság és dolgozó parasztság művelődését szolgáló kultúrára van szükség.

Mivel a művelődéspolitikai osztályharc része, akkor igazán eredményes, ha a munkásosztály pártjainak helyes az általános politikai célkitűzése, s azt következetes módszerekkel valósítja meg. Viszont a politikai program meghatározását befolyásolja a helyesen vagy helytelenül kialakított történelem- és irodalomszemlélet.

A KMP kulturális politikáját erősen visszavetette, hogy a párt illegálitásba szorult és a pártvezetés emigrációba kényszerült. Csak a KMP I. kongresszusától kezdve merült fel egységesen annak az igénye, hogy a nemzetközi munkásmozgalom mellett értékeljék a magyar nemzet kiemelkedő történelmi eseményeit, politikai és társadalmi harcait, kultúráját is, s így a haladó törekvéseket a párt politikájának vonzási körébe emeljék. A szocialista irodalom és művészet külföldön élő képviselőit és az itthoni haladó alkotói köröket, tudjuk, hol közvetve, hol közvetlenül összekapcsolta ugyan a fehérterror ellen a leghatásosabb politikai és művelődéspolitikai program-mal fellépő párt, a Kommunista Magyarországi Pártja — amely már az első hónapoktól kezdve kulturális téren is kezdett a súlyos vérvesztés után magához térni —, mégis több mint egy évtized felt el, míg a progresszió kulturális tevékenysége némileg összehangolódott.

Nemzetközileg ugyanis a centrista pártok kerültek előtérbe és a sajtóban, az irodalmi és művészettörténeti elemzésekben is a proletárdiktatúrával szemben újra fel-elevenítették a „tisztá demokráciát” koncepcióját. Ennek következményeként eleinte pl. a szociáldemokrata és a kommunista elképzelések a művelődéspolitikai szintjén is élesen elváltak.

Igaz, a bécsi, berlini, párizsi emigrációba, sőt az Óceánon túlra kikerült kommunista írók, művészek, ideológusok, publicisták is néhány évig a kultúrának az internacionalista érzéseket, gondolatokat közvetítő funk-cióját helyezték előtérbe, és ideiglenesen elfordultak a nemzeti kultúra vizsgálatától, propagálásától. Többen úgy érezték „számkivetve hazájukból” otthontalanul, kizárólag a nagyvilághoz kell szólniuk, alkotásaikkal Európa színpadán fellépniük. A nemzeti és nemzetközi szétválasztása mind az alkotók, mind az ideológusok, kultúrpolitikuskok körében összefüggött azzal a történelmi szemlélettel, mely a magyar Tanácsköztársaságot is ki-szakította a magyar történelem folyamatából. Jól tükröz-dött ez a felfogás pl. még a Lukács György szellemi fénykörében élő Balázs Béla lírájában is: a megdöbbentő-en hű lírai vallomásban, Korvin Ottó emlékére írt versé-ben, a *Legenda készül* címűben „világ árváinak”, „östelen hősök”-nek nevezi a kommunista harcosokat.

Hozzájárult ehhez a történelmi kontinuitást meg-kérdőjelező magatartásához a KMP vezetőinél megnyíl-

vánuló „messianizmus” és „sajátos szektásság”, mely nagyon közelinek vélte a világforradalmat, s emiatt mind a politikában, a stratégia és taktika kidolgozásában, mind a történelem és irodalomszemlélet kialakításában az európai munkásmozgalom általános jegyeit vették figyelembe, s így háttérbe szorult egy-egy ország, köztük a magyar társadalom konkrét elemzése.

Ennek szubjektív okai voltak, elsősorban pl. éppen ezen a konferencián tárgyalt „keresztény-nemzeti ideoló-gia” taszító hatása, mely annyira devalválta a haladó körök előtt az igazi nemzeti kultúrát, hogy átmenetileg elfordultak annak vizsgálatától, értékelésétől. A törté-nelmi és irodalmi hagyományok folytatásában való hitü-ket — mely pedig annyi eredményt produkált a magyar proletárdiktatúra alatt — megingatta a keresztény kurzus sovén-nacionalista demagógiája.

Az emigrációban élő magyar progresszió éppúgy, mint az itthoni, hosszú viták után éppen Petőfi és Ady értéke-lésében találta vissza a helyes útra a nemzet haladó erőinek megítélésében, és a helyes irodalom és művészetszemlélet kialakításában elfoglalt álláspont terén. Nem véletlen például, hogy Dési Huber István a húszas évek elején, a fővárosba felkerülve, a napi nehéz fizikai munkája után Ady-estekre járt. Művészi képessége szinte párhuzamosan fejlődött ki ars poetikájával, politikai elkötelezettségével. A harmincas években pedig az „utca és a föld fia”, József Attila lett méltó küzdőtársa éppen az „alullevők” igaz életének felmutatásával a dolgozó népet elnyomók elleni harcban.

Ady emlékét keresve megy ki Goldman György is Párizsba, hogy ott felvérteződjön művészileg, politikai-lag, telítődjön európai kultúrával, hazajöve pedig elnyo-mott népének legyen művészi, politikai szószólója.

Mindkettőjüket a KMP kulturális-művészeti politi-kájának éppen a szövetségi jellege ragadta meg, s lettek maguk is annak kiteljesítőivé: A munkás-paraszti szövetség művészi és ideológiai megvalósításáért életüket sem sajnálták. Köröttük egész nemzedék nőtt fel, kiket hazájuk függetlenségéért, az emberi jogokért való küz-delemre éppúgy megtanítottak, mint arra, hogy a művé-szet nem lehet meg nagy célok nélkül, de magas szintű esztétikum nélkül sem.

Elősegítette a helyes irodalom- és művészetszemlélet kialakulását Révai Józsefnek 1922-ben az *Egység*-ben meg-jelent elemzése. „A magyar proletárdiktatúra keletkezésé-hez és bukásához” címmel, mely ráirányította a figyelmet konkrét nemzeti sajátosságok, osztályviszonyok, az ural-kodó osztályok s a magyar munkásság erőviszonyaira, a kommunisták sok tekintetben helyes, de néhány alapvető dologban tévesnek bizonyult történelmi cselekedetére. 1922—23-tól egész sor írás jelent meg kommunista írók, publicisták tollából, melyben felhívják a figyelmet arra, hogy a magyar munkásosztály elméleti, politikai, kultu-rális felkészítését nem lehet vállalni sem a politikusoknak, sem a művészeknek, íróknak anélkül, hogy más osztályok, rétegek, az egész magyar társadalom valóságát fel ne tárják.

Figyelemre méltó, hogy az emigrációba kényszerült magyar pártvezetés a Tanácsköztársaság leverése után a bukás okainak elemzése közben jött rá, hogy nem lehet szűkkeblű kulturális célt kitűzni, s hogy Lenin tanítása értelmében minél szélesebb dolgozó rétegek kincsévé kell tenni az egyetemes kulturális örökséget. Ennek egyik módja, hogy a nemzeti hagyományból az előremutatót a nemzetközi értékekkel összefüggésben mutassák fel. Rájöttek, hogy a művelődés-politika elveinek kidolgozása előtt a kommunista pártnak biztos alapokon nyugvó történelem- és társadalomszemléletet kell kialakítania.

A különböző kulturális kezdeményezések között igen jelentős volt a szélesebb néprétegek művelődését elő-segítő könyvek, naptárak kiadását vállaló, a terjesztését megszervező műhelyek létrehozására. Az újonnan szer-vezett folyóiratokkal, kulturális orgánumokkal, rendez-vényekkel nemcsak a proletár és félproletár rétegekre akart hatni a KMP, hanem a haladó magyar értelmiségi körökre és a városi, valamint a falusi kispolgári rétegek-re is.

1919 után már nem volt folytatható az a munkás-



Irodalom és művészet, melynek ideológiai alapjait az elnyomás és a szolgaság elleni ösztönös tiltakozás határozta meg.

A munkásosztály nagy része a polgári demokratikus és a proletárforradalom tüzeiben edződött, s nem a „trade-unionista” tudat szintjén vette fel ösztönösen a harcot a tőke és a földbirtok ellen, hanem saját tapasztalatává tette a marxista igazságokat, közülük azt, hogy az osztályharc politikai, elméleti és kulturális tisztánlátást igényel, s ezt a művészeteknek is közvetítenie kell.

Az *Új Március* a kommunisták Moszkvában megjelent lapja az 1926. áprilisi számában pl. a *Kultúra* rovatban 1948 márciusának igazi értékelését adta s kijelentette, hogy ami nemzetközileg is kultúrértéknek minősül, „azt a magyar történelemnek Petőfik, Kossuthok, Adyok, a forradalmárok szolgáltatták”, s azt is kimutatták, amit egy évvel korábban Révai, hogy a nemzeti függetlenségi törekvés összefonódhat az osztályharcos törekvéssel. A cikk rámutatott, hogy az ellenforradalmárok nem tudnak mit kezdeni március tizenötével, hiszen pl. Győrben betiltították a munkások Petőfi-ünnepélyét.

A magyar haladó hagyományt értékelve, ha nem is egyforma intenzitással, de 1925-től — főleg az MSZMP megalakulásától — kezdve szinte minden kultúrpolitikai orgánumban elemzően fejtik ki véleményüket a párt vezetői, s ebben számítanak a nem kommunista, de haladó művészekre is.

Méginkább előtérbe került az egy úton haladás gondolata a gazdasági világválság utáni években, s különösen az antifasiszta küzdelmek során.

A Komintern hetedik kongresszusa után a KMP szövetségi politikája megerősödött, s a kulturális politika számottevő elvi és szervezeti segítséget jelentett a fasiszmus elleni harcra való mozgósításban. A párt figyelemmel kísérte minden haladó csoport, irodalmi orgánus, társadalmi réteg ilyen irányú munkáját — így a Szocialista Képzőművészek Csoportját is —, elemezte a különböző művelődéspolitikai elképzeléseket, vitába szállt velük, s a kulturális megnyilvánulásokat igyekezett az ország függetlenségének, szabadságának kivívása érdekében állítani. A *Gondolat* 1936—37-es számaiban, majd a *Tovább*-ban meghirdetett Népfrent-program kihatott az egész haladó irodalomra és a művészetekre, a képzőművészetekre különösen.

## NAGY PÉTER HOZZÁSZÓLÁSA

Az előadások szövegének nem-ismeretében, röpke vázlatuk olvasása után csak félénken szólhat hozzá az, akinek nem is mindennapi kenyeré a képzőművészet dolga. E félénkséget részben inkompetenciája átérezése okozza, részben annak a gyanúja, hogy amit el akar mondani, tán már illetékesebbektől bővebben el is hangzott előtte. Mégis legyen szabad néhány gondolattal — vagy hangsúly-áttétellel — hozzájárulni e fontos és minden szempontból időszerű téma megvitatásához.

1. Bármilyen művészet szinte bármely korabeli problematikájáról legyen is szó, nem szabad figyelmen kívül hagynunk azt a tényt, hogy a magyar szellemi élet irodalom-központú mind a mai napig. Tudatilag, azt hiszem, az emberek kisebb jelentőséget tulajdonítanak a képző- és iparművészetnek, az építészetnek és a szobrászatnak, mint amekkora helyet ezek a művészetek az életükben elfoglalnak, amennyire hozzájárulnak érzésviláguk alakulásához. Míg pl. a francia szellemi életben a képzőművészeteknek sokkal centrálisabb a szerepük — elég csak a századforduló körüli Salon-ok visszhangjára gondolni —, nálunk erre a szerepre mind a mai napig nem tettek szert. Ez természetesen nem rangsorolás szempontjából fontos s nem is vagyok bizonyos benne, hogy ez örövendes és minden szempontból egészséges jelenség; de mint ténnyel számolni kell vele, s azt hiszem, különösen figyelembe kell venni az irányzatok életében, a tematikák

Ebben a légkörben a *Szép Szó*, sőt a *Nyugat* is sokkal hatékonyabbá vált. Művészettörténeti elemzéseik zömében progresszívnek mondhatók.

A moszkvai *Új Hang*, valamint az akkor már kommunista szellemű *Korunk* és a párizsi *Szabad Szó* a Magyarországi Népfrent-törekvéseket — köztük a Márciusi Front ideológiai, politikai és kulturális programjának jelentőségét — méltatva minden kritikai, szellemi segítséget megadtak, hogy minél jobban kibontakozzék a haladó értelmiségiek szövetsége a kommunistákkal, s hogy közösen harcolhassanak a népelnyomó, a fasiszmust kiszolgáló magyar uralkodó körök ellen az ország gazdasági, politikai és kulturális felszabadulásáért.

Az addigi publicisztikát ekkor már a nemzeti kultúránkat értékelő, elemző könyvek, művészetelemzési tanulmányok követték. Így jöhetett létre éppen a sokoldalú és tudatos történelemelemzés következményeként az az irodalom, valamint művészetpolitika, amely alkalmas volt arra, hogy az írók és művészek legjobbjai az alapvető célkitűzésekben egyetértsenek a kommunistákkal. A különböző történelmi szituációkban a párt stratégiáját és taktikáját segítő irodalom- és művészetpolitika különböző megoldásokat igényelhet, egy dolog azonban nem változhat: mindig a munkásosztály érdeke, a szocializmus ügye szempontjából kell a kulturális és művelődési célokat kiválasztani. A művelődéspolitikai szoros kapcsolatban van a szövetségi politikával, hiszen az irodalom s a művészet nyújtja az egyik lehetőséget a más társadalmi rétegekkel való együttműködésre; ezért a jól funkcionáló szövetségi politika is mutatója, értékmérője a helyes kulturális politikának.

Azért is mérhetetlenül nagy jelentősége van a progresszív eszmék közvetítésére alkalmas irodalmi és művészeti tevékenységnek a szövetségi politika terén, mert a párt által elméletileg vagy gyakorlatilag hozzáférhető társadalmi életéről, az osztályok mozgásáról, az írók és művészek olyan elementáris erővel „tudósíthatnak” művészi formában, amelynek eredményeképpen milliók tömegek viszonylag gyorsan, saját tapasztalataikon okulva, élményszerűen ismerhetik fel: hogy hol a helyük, mit kell tenniük a jelen harcaiban, hogyan találják meg egyéni kérdéseikre és társadalmi hivatásukra vonatkozóan a feleletet.

alakulásában, az egyes periódusok szimbolikájának kibontakozásában.

Ennek a ténynek különös jelentősége van a képzőművészeti kritika megítélésében: lehet, hogy egy-egy szakfolyóiratban jelentősebb és mélyenszántóbb kritika jelent meg, de a nagyobb hatású, nagyobb tekintélyű kritika mindig az volt, amelynek valamelyik vezető irodalmi folyóirat adott helyet.

2. A magyar iparművészet problematikájával kapcsolatban veti fel Pogány Frigyes a „sajátos magyar-nemzeti” stílustörekvések, tendenciák” kérdését. Ezek megjelenése, illetve a két háború közötti ilyen kísérletek pozitív előképe az a századforduló, századelőn erős és minden művészeti ágbán jelentkező keletiesség, mely a magyar „art nouveau” sajátos vonása. Komlós Aladár erre már 1955-ben felhívta a figyelmet „A nemzeti művészet nyomában” c. alapvető tanulmányában, melyet legújabb kötetében kibővítve és elmélyítve adott ki: „A magyar art nouveau vagy a nemzeti és európai elv összeolvadása” címmel. Az ott elmondottakat itt megismételni nyilván felesleges lenne, de a téma, azt hiszem, még koránt sincs kimerítve; így pl. ezen a nyomon elindulva lehetne igazán megérteni Móríc Zsigmond és Medgyessy Ferenc barátságát és szövetségét — túl azon a mindnyájunk által ismételt lappalán, hogy iskolatársak voltak; de a negyvenes évek képzőművészeti ősmagyarkodását is csak



akkor érthetjük helyesen, ha látjuk benne a hajdan progresszív kísérlet kifordítását, reakcióra átváltását — lényegében ugyanazt a kísérletet, amelyet Hóman Bálint, ill. Antal István vezetésével a szellemi élet minden területén — elsősorban vagy legfeltűnőbbben megint az irodalom: a népi írók és a Márciusi Front célkitűzései és frazeológiája kisajátításával — igyekeztek végrehajtani.

3. Igen nagy jelentőségűnek tartom Körner Évának azt a felismerését, hogy a magyar — s talán nem csak a magyar — avantgarde-mozgalom halála egybeesik a nagy gazdasági válság kibontakozásával. Meggyőződésem szerint itt nem csak időbeli összeesésnek, hanem okozati összefüggésnek kell lennie, — de e meggyőződésemet egyelőre nem tudnám kellőképpen bizonyítani, azt hiszem ezen a téren még számos vizsgálatot és vitát kell lefolytatni, míg kielégítő eredményre jutunk. Mindenesetre: igen jelentős a magyar fejlődés szempontjából, hogy pl. az irodalomban azok a fiatal erők, amelyek korábban az avantgarde-irányzatokhoz keresték a csatlakozást, most egy új-népi hang felé „klasszicizálódnak” — elég Illyés vagy Szabó Lőrinc példájára hivatkozni. Nem tudom, hogy mi a képzőművészeti megfelelője ennek, s hogyan hozható ez összefüggésbe a római iskola e korbéli előretörésével. De az kétségtelen, hogy ezzel a tendenciával szemben egyedül a marxisták képesek igazi „tertium datur”-t mondani: elsősorban József Attila és Derkovits Gyula, mindkettő egymásbaoldva-megőrizve mindkét tendenciát, s ezáltal minőségileg új, magasabb rendű művészetet teremtve.

4. Bizonyos mértékig az előbb mondottakhoz kapcsolódik érzésem szerint az a probléma, amit Aradi Nóra vet fel, ti. a munkásmozgalom tematikai hatása a képzőművészetre. A magam részéről megkérdőjelezném a tematikai hatás kifejezést, bár egyfelől ez igaz: a munkás-

mozgalom következtében látnak meg művészek bizonyos életjelenségeket és összefüggéseket, amelyek addig rejtve voltak előttük. De tematikai hatásról van-e itt szó, vagy abból kiindulva, de azon túlmenően egy olyan kísérletről, hogy a képzőművészet formanyelvén egy munkásmozgalmi töltésű szimbolikát, új szimbolizmust dolgozzanak ki? Szubjektíve én Derkovitsnál is, Dési-Hubernél is, Mészáros Lászlónál is ezt vélem felfedezni.

5. Nagyon fontosnak tartom Mátrai László analizisét arról, hogyan fordul szembe a Horthy-korszak hivatalos és félhivatalos szellemi élete minden, még viszonylag progresszív irányzattal is. S ezáltal nyer különös súlyt, hogy felhívja a figyelmet a szellemtörténeti irányzat balszárnyára, arra a tényre, hogy míg a korszak legszínvonalasabb reakciós tudósai a szellemtörténetet igyekeztek — és sikeresen igyekeztek — „domesztikálni”, annak volt és maradt egy rebellis szárnya is; a szellemtörténet egyaránt lehetőtt eszköze az ellenforradalmi rendszerbe való besimulásnak is, meg az ellene való lázadásnak is: elég Thienemann Tivadar és Szerb Antal, vagy Gerevich Tibor és Genthon István útjainak szétválására utalni. Ez is arra figyelmeztet, hogy általában is, a magyar szellemi életben különösképpen is egyedi, konkrét analízis alapján lehet csak eldönteni a szellemtörténeti irányhoz tartozás jelentőségét, illetve pozitív vagy negatív megítélését.

Az utolsó tizenöt esztendő jelentős lépésekkel segítette előre a XX. századi magyar művészet ismeretét és értékelését. Ennek ellenére talán nem túlzás azt állítani, hogy e század művészeti-szellemi jelenségeinek és folyamatainak a szinoptikus látásától és ábrázolásától még messze vagyunk; de ezt a feladatot már a kor s a társadalom egyre sürgetőbben tűzi eléink. Ennek a megoldásához segít, hitem szerint, jelentős lépéssel ez a konferencia is.

## MOLNÁR LÁSZLÓ HOZZÁSZÓLÁSA

### A HERENDI PORCELÁNműVÉSZET

*(Néhány megjegyzés a Horthy-rendszer művészetpolitikájának érvényesüléséről a herendi porcelánszobrászatban)*

Az elhangzott előadások széles körben és sokoldalúan taglalták a két világháború közötti időszak képzőművészeti és iparművészeti problémáit, a Horthy-rendszer művészetpolitikáját, annak ideológiai megnyilvánulásait.

Az iparművészet szűkebb területéhez kapcsolódva, ez alkalommal a vázlatosság igényével, csak érinteni kívánom a hazai iparművészet, gazdaság és évszázados nemzetközi szintű hagyományokra büszke telepének, — a Herendi Porcelángyár Részvénytársaságnak [1] a Horthy-rendszer művészetpolitikája iránti teljes lojalitását. A kisebb megszakításoktól eltekintve, 1923-ig lényegében családi vállalkozásként működő üzem tevékeny részt vállalt a hivatalos művészetpolitika célkitűzéseinek megvalósításában. Kifejezésre jutott ezen tevékenység elsősorban a részvénytársaság gazdasági kapcsolataiban és félreérthetetlen külföldi érdekeltsgű pénzügyi elkötelezettségében, [2] ami a gyár vezetőségének személyi összetételében is megmutatkozott. E harmadik részvénytársaság idején az előzőkhöz mérten hasonlíthatatlanul fokozódik a termelés mennyisége, azonban éppen a kor egyetemes porcelánművészeti kérdéseinek megkerülésével, a herendi hagyományok tervszerű konzerválásával, a művészi minőség általánosan devalválódott, ami belső és külföldön az egyre fokozódó propaganda ellenére is éreztette hatását. A hagyományok konzerválása vált szülőjévé a „neo-herendi” stílusformának, amely esztétikai vonatkozásaiban a retardáló ideológiai tendencia egyik megnyilvánulásának tekinthető.

A korszak utolsó esztendeire a fasizálódó ipari koncepció prototípusa jött létre a vezetés következtében. Néhány jellemző vonását említve, ilyen a Baross Szövetségi tagság, és a szövetség jelentős anyagi támogatása, a [3] Fischer örökösök teljes kiszorítása, a haladó művészek munkájának bojkottálása, nem említve a politikai állásfoglalásokat a rendszer mellett. Mindezeknél számunkra fontosabb és jelentősebb az a készség, ami a gyár igazgatója részéről megmutatkozott a keresztény nemzeti „ideológia” propagandájának szolgálatában, — a herendi porcelánszobrok formájában. Mint ismeretes a Herendi Porcelángyár, akkor már több mint egy évszázada XVIII. századi klasszikus európai és keleti porcelánokat utánzó asztali edényeivel vált ismertté a hazai és nemzetközi tálalaton. [4] Az 1920-as évek végétől kezdődően azonban éppen a rendszer kultúrpolitikájának kiszolgálása érdekében — anyagi sikerekért is — erőteljesen foglalkozott, és nem eredménytelenül a porcelánszobrászattal. A vizuális érzékelés tárgyát képező — viszonylag széles rétegek számára megszerezhető — művészeti termék, hatékonyan szolgálta a hivatalos művészetpolitika különböző, időről időre megismétlődő propaganda akcióit. Amilyen mértékben és arányban az irodalom, a zene, a színművészet, a film, a képzőművészet területein, gyakran egymást támogatva jelentek meg a nacionalizmust, irredentizmust, keresztény fajelméletet, keresztény vallást szolgáló tendenciák az alkotásokban, megfigyelhető a művészek foglalkoztatásában, ugyanúgy



tapasztalhatók ezen megnyilvánulások a herendi porcelán-szobrok témájában is.[5]

A rendszer kultúrpolitikájának bonyolult szövevényei között egyik fő terület a katolikus egyház agitációs tevékenységének, a királyság gondolat igénybevétele. Az egyházi propagandához és akciókhoz, a Mária-lányok, KALOT, Gyöngyösbokrétá mozgalomhoz Herend félreérthetetlenül csatlakozik. A Szépművészeti Múzeum Toporczy Madonnája, a Budavári Madonna, a Matyó Madonna, a Matyó lakodalmas (sokfigurás együttes)[6] és tucatnyi szent, Krisztus-, Mária-szobor és szobrocška a jelzője Herend e témához való aktív kapcsolódásának. Az 1930-as évek végének, vallási és a szentistváni gondolatok jegyében szervezett országos méretű demonstrációi mintegy előkészítői az irredentizmus fellángolásának, a területgyarapításoknak. Mindezekhez ugyanúgy, mint az előzőkhöz, jelen esetben azokkal együtt megjelennek azok a félreérthetetlen témák is, amelyek a „nagy nemzeti” ideológiának propagálói: XIII. századi csatabárdos vitéz, lovas ősmagyar, lovas csendőr, magyar cserkész, kalotaszegi lány, székyi lantos, székyi lány, lovas rendőr, Horthy-büszti, Mussolini-, Horthy-, Viktor Emánuel-plakettek, Nem, Nem, Soha!, Revízió stb. kompozíciók.[7]

Néha árnyaltan és burkoltan, máskor egy-egy demonstratív hazai tárlaton leplezetlenebbül jutott kifejezésre a hivatalos kultúrpolitika nem népi, hanem csak „népies” irányvonala. Különösen jelentős ennek irodalmi vetülete, de nem érdektelen megemlíteni a herendi gyár ez irányú törekvését sem. A hazai népművészet tájegységeinek jellemző népi öltözetében megjelenített nő-, férfi- és gyermekalakok sorozatban készülnek.[8] Igaz minőségük erősen vitatható, modoros, vagy moderneskedő felfogás és „magyaros” kifejezés a főbb jellemvonása az ilyeneknek. A művészettörténeti fedezet — ha ilyenről szólhatunk — a Szépművészeti Múzeum Izsó Miklós „táncoló magyar” terrakotta vázlat-sorozata, amelyet több más kitűnő alkotáshoz hasonlóan adaptáltak porcelánban.[9] A népi tartalom, amiért az írók és politikusok harcoltak, Herenden magyaros formává, színes, aranyozott külsőséggé silányult az ilyen szobrok többségében.

Negyedik témakörbe, vagy a rendszer „hazafias” nevelését szolgáló célkitűzés agitációs és propaganda vonalába sorolható munkákat és a gyár magatartását említhetjük. A gyár vezetője 1924-ben az Országos Testnevelési Tanácshoz fordul — ahová a levante- és cserkészmozgalom is tartozott a többi között — porcelán sport-szobrainak propagáltatásáért.[10] A részben már említett témákon kívül ekkor készülnek sorozatban a sportdíjnak szánt különböző sportágakat bemutató kompozíciók.[11] Különösebb melegezésre sincs szükség, hogy ezekhez soroljuk az olyan témákat is, amelyek a „nagyhatalmi” múlt kifejezői, a feudális főúri élet alakjai, valamint a gyakran obszcenitás határait súrló — akt figurák.[12] A letűnt kor visszaélődése, cifrázkodó nemesi világ, monarchista eszme gondolatok, csatlakozásai életetöndnek tovább porcelán kompozíciókban, amikor Herenden megbízást adnak a „Szent Jobb” körmenet figuráinak elkészítésére.[13]

A gyár szobrászati tevékenységével kapcsolatban tartozunk megemlíteni, hogy az 1930-as évek elején a művészek gazdasági helyzetének szinte a nyomorig való süllyedésekor, a szobrászok foglalkoztatása még a minimális honorárium, vagy természetbeni szobor juttatás ellenére is a rendszer irányába kegyes cselekedetnek tűnő tevékenység volt. A gyár élt is ezzel, de ugyanakkor a kor-

mányzóne segélyakciója keretében rendezett sorsolásokra eljuttatta szobrai is. Természetesen ezáltal saját propagandáját is szolgálta éppen a közeposztály irányában, amely a segélyakciók egyik bázisa volt.

A több százra tehető, ez időben készített szobor-kompozíciókból szinte ötletszerűen ragadtunk ki példát,[14] felvillantottunk eseményeket, témákat annak érdekében, hogy betekintsünk egy viszonylag jelentéktelen iparművészeti üzem életébe, működésébe, amely képes volt teljes totalitással szolgálni mind a termelés, mind a művészet vonatkozásában a Horthy-rendszer hivatalos művészetpolitikáját. Ha tipikusnak nem is tekintjük Herend tevékenységét és szerepét, nem említve ez alkalommal a jelentős hazai és nemzetközi kiállításokon való jelenlétét, megállapíthatjuk, hogy kiállított műveivel félreérthetetlenül foglalt állást a rendszer mellett.[15]

Rövid hozzászólásomban nem vállalkozhattam sem a herendi gyár, sem az iparművészet más területének és tevékenységének ismertetésére, — annak és azoknak a rendszer művészetpolitikája mellett vagy szemben álló magatartásának bemutatására. Herenden a korszak végére úgyszólván egyértelműen és leplezetlenül zárták ki a haladó művészeket, s velük a haladó művészetet a porcelánszobrászat területeiről.

Végezetül egyetlen kérdésben térek vissza a herendi porcelánszobrok esztétikai megítéléséhez. A művészettörténetek abban az időben többnyire figyelmen kívül hagyták a gyári iparművészet elemző értékelését. Megelégedtek a felszínes megállapításokkal, amelyekkel egy-egy alkotást bemutattak. A szakterület hivatalos kiadványa, az Iparművészet rendszerhez való lojalitása következtében még itt-ott fellelhető liberális megnyilatkozása ellenére sem tekinthető haladónak.

A felszabadulás óta eltelt több mint két évtized alatt sem fejlődött kielégítően a legújabb kor iparművészetének értékelése.[16] A két világháború közötti képzőművészet helyzete és fejlődése mutatja, hogy a több tucat Herenden foglalkoztatott művész[17] és a sok ezer példányban létrehozott több száz porcelánplasztika szerve része a kor szobrászatának, plasztikai kultúrájának. Továbbra is probléma az ilyen jellegű alkotások művészeti értékének megítélése. Ez alkalommal nem térhetek ki a sokszorosított porcelánplasztika esztétikai értékrendjének meghatározására. Az általam ismertek alapján megjegyezhetem, hogy a Horthy-rendszer reakciós ideológiai áramlatai — amelyek a tárgyi művészetekben realizálódhattak — Herenden a porcelánszobrok gazdag változataiban nyomon követhetők: a római-iskola, a rokon neoklasszicizmus, a neobarokk, a parasztromantika ugyanúgy megtalálható, mint a magyaros forma vagy a moderneskedés irányzatai. A szobrok művészi megjelenítését feltétlen determinálja azon kultúrpolitikai céltudatosság, amely szerint azok a Horthy-rendszer közeposztálya körvonalozásának kielégítésére készültek. Ez a réteg hazai viszonyaink között terhelte a feudális nosztalgiától, ami ugyancsak kifejezésre jutott a különböző témákban.

A két világháború közötti időszakban létrejött herendi porcelánszobrászat azonban ma is élő művészeti és műkritikai, sőt művelődéstörténeti problémák megoldására váró feladat, nemcsak azért, mert néhány nagyon kirívó példától eltekintve[18] a szobrok nagy részét ma is készítik, hanem azért is mert művészettörténeti kutatásaink nem jutottak még el a sokrétű anyag feldolgozásához és elemzéséhez, annak korunk számára is megőrzendő értékeinek számbavételéhez.

## J E G Y Z E T E K

1 Magyar Pénzügyi Compass 1923–1924. Bp. 1924. 781. p.

2 HPGY. Irattára Herend.

3 HPGY. Irattára Herend, 326/I. Gulden Gyula kérése a Szövetségbe történő felvétele érdekében 1932-ben.

4 1842, 1843, 1846. pesti Iparegysület Kiállításai, London 1851, 1862, Párizs 1855, 1867, 1900, New York 1853, Bécs 1873, Philadelphiá 1876, Brüsszel 1880, Szentpétervár 1900.

5 A Herendi Porcelángyár szobrászattal intenzíven csak a XX. században kezdett foglalkozni. A legjelentősebb témacsoportjai a következők: madár- és állatfigurák, történelmi és mitológikus, vallási, népi-zsáner, sport és akt témák. Ezekben belül természetesen gazdag változatok alakultak ki, mint pl. a vallási témában a nagyplasztikák kicsinyítése a stílus megtartásával, más témában pl. köztéri szobrok, ugyancsak kicsinyített példányai stb.



6 A „Matyó lakodalmas” csoportot Csapvály Károly mintázta, több más matyó témával egyetemben. A népies-magyaros zsáner-figurák nagy részét vele készítették.

7 Mintegy ötvenre tehető az ilyen kompozíciók száma, amelyek között az ismertetetteken kívül még kirívóbb példák is megtalálhatók. Tervezőik a gyár foglalkoztatottjai közül kerültek ki. A kutatás során felvetődött, hogy ilyen jellegű szobrok készítésével a szobrászok lojalitásukat is kifejezték a megbízó, a rendszer mellett.

8 Szűrös paraszt, Subás paraszt, Mulató matyó legény, Matyó asszony imakönyvvel, Matyó leány pártával, Harmonikás matyó legény, Duhaj matyó legény, Betyár karikás ostorral, Matyó Mária-leány, Kalotaszegi leány, Tulipános lánán ülő matyó nő, Ülő magyar lányka, Pipás paraszt, Mulató legény, Csárdás, Szüret, Matyó Madonna, Csikós lovon, Juhász számaron, Húsvéti locsolás, Juhász pulival, Csók, Búcsúzkodás, Székely lantos, Székely nő, Boldogi viseletű nő stb.

9 Toporczi Madonna, Budavári Madonna, Leonardo lovas, egyiptomi usebtik, Kardját vizsgáló kuruc stb.

10 HPgy. Irattára Herend, 1924. M–Z dosszié.

11 Sielő, Sielő nő, Diszkoszdobó, Jégkorongos, Súlylökő, Ökölvívó, Start, Birkozők, Úszó, Kosorolyázó pár, Lovaspólok, Olimpiai tűz, Hódolat a győztesnek stb.

12 Jurátus, Magyar nemes, Nagy Lajos, Szent László, Mátyás király, Tükrös nő, Kleopátra, Lovas magyar, Örkény vezér, Éva, Nosztalgia, Élet, Termékenység, Ádám—Éva, Hadik huszár, Vénusz születése, Daphnae, Vénusz galambbal, Leda hattyúval, Csatabárdos, Páncélos vitéz pallossal, Lovát csutakoló ősmagyar, Amazon lovon stb.

13 HPgy. Irattára Herend, 1254.

14 A Herendi Porcelángyár régebbi és két világháború közötti szobrászata teljesen feldolgozatlan. Az eddig megjelent nagyobb feldolgozások (Layér K., Ruzicska I. és Sikota Gy.) csak érintőlegesen foglalkoznak ezzel a kérdéssel. Szükséges megjegyezni, hogy a feldolgozók minden alkalommal közelebbi kapcsolatban álltak a gyárral, így munkájuk mindig fokozottan befolyásolt a gyár érdekeinek vonatkozásában. Így a kor és propaganda érdekeinek szem

előtt tartásával nem kerültek megfelelő értékelésre a szobrok, de még a katalógus elkészítése is ilyen okok miatt nem történhetett meg ez ideig.

15 HPgy. Irattára Herend, „Old Budapest” Magyar Bál London 1936. 988/I. Barcelonai Kiállítás, Párizsi Világkiállítás 774/II., Berlini Kiállítás 1938. 278/V., Milanói Triennale 1940. 116/IX.

16 Herenddel kapcsolatban összefoglaló mű csak Sikota Győző: Herendi Porcelán c. munkája (Bp. 1970) jelent meg. Az iparművészet legújabbkori történetére vonatkozóan csak részletkutatások láttak napvilágot, szinte valamennyi terület anyagából. Összefoglalók, nagyobb tanulmányok mind ez ideig hiányoznak. Talán az MTA Művészettörténeti Kutatócsoport munkássága nyomán létrejövő több kötetes magyarországi művészettörténeti összefoglalóban a legújabb kori iparművészet, legalább főbb eredményeiben ismertetésre kerülhet.

17 A felsorolás jelen formáját indokolja részben a még élő művészek személye, részben a feldolgozás hiánya a teljesség irányában. E helyen csak a több alkalommal vagy folyamatosan foglalkoztatott azon művészeket soroljuk fel, akik figurális kompozíciókat készítettek, az állat, madár szobrászokat nem ismertetjük. Ambrózy Sándor, Bahnó Pál, Bory Jenő, Csapvály Károly, Erdey Dezső, Markup Béla, Matzon Frigyes, Maugsch Gyula, Szilágyi Nagy István, Pásztor János, Sidló Ferenc, Szege Sándor, Telcs Ede, Vastagh György, Pankotai Farkas Béla, G. Fekete Géza, Gácsér Kata, Gáldy Lajos, Gondos József, Horváth Géza, Horvay János, Ispánky József, Istók János, Jálcs Ernő, Kisfaludi-Stróbl Zsigmond, Pappiné Kuzmik Livia, Ligeti Miklós, báró Lipthay Mária, Lonkay Antal, Illyefalvi Lőte Éva, Lux Elek stb.

18 Közvetlen a felszabadulás, majd az államosítás és később 1952/53-ban megszüntették bizonyos szobrok készítését. Ezek között szerepeltek pl. Nem, Nem Soha! Revízió, Horthy-portrék és plakettek, Eszterházy Móricz, Teleki Pál, Gömbös Gyula portrék, a cserkész szobrok, Regösök történelmi csoport, Csatabárdos, csendő és rendőrszobrok, Örkény vezér, magyar sakk, Székely nő, Székely lantos, Páncélos vitéz és néhány szent szobra stb.



## HÁRS ÉVA „MARTYN FERENC MŰVÉSZETE” CÍMŰ KANDIDÁTUSI ÉRTEKEZÉSÉNEK VITÁJA

PATAKY DÉNES OPPONENSI VÉLEMÉNYE

Hárs Évának Martyn Ferenc, az új magyar festészet egyik legnagyobb és legjelentősebb tagjának művészetét tárgyaló kézírata évtizedes munka eredménye. A részletes, 306 oldalas tanulmányt megelőzte Martyn Ferenc oeuvre-katalógusának összeállítása. Ennek felhasználásával készült ezután a művész életét, s művészetét feldolgozó hatalmas munka. A művész ismertetésében képről képre haladva a teljességre törekedett, és amennyire ez lehetséges ezt a teljességet el is érte. Jó képet fest a művész útiről, fejlődéséről, ahogy Rippl-Rónai mellől elindulva megismerkedik Franciaországban a modern művészet irányvaival, mint alakul ki egyéni stílusa, mint érik nagy művésszé.

A tanulmányt gazdag dokumentáció és jegyzetanyag, valamint imponáló szorgalommal összeállított oeuvre-katalógus egészíti ki leírásokkal és fényképekkel.

Ami a kritikai megjegyzéseket illeti, melyeket a szöveggel kapcsolatban tenni tudok, ezek nem számosak és nem érintik a szöveg lényegét.

Először egy általános megjegyzés. A munka fogalmazása több helyen lehetne kissé markánsabb, artikuláltabb. Ez persze inkább stílári, nem szakmai kérdés és tudom, egyáltalán nem könnyű egy életmű minden képét leírni úgy, hogy a szöveg ne legyen monoton és fárasztó. Egy példát említek csak. Martyn művészetében párhuzamosan futott és fut egymás mellett egy természetelvű és egy absztrakt vonal. Erről természetesen a szövegben is szó van, de a művek különböző stílusa nem domborodik ki eléggé, s a művek leírása során elmosódik.

Az egyes megjegyzéseket a 26. oldallal kezdem. Itt így írt a szerző: „Kokoschka és Egon Schiele művésze közel állt ahhoz, amit Rippl-Rónain keresztül eddig megismert”. Ez a fogalmazás nem állja meg a helyét, hiszen Rippl-Rónain keresztül a franciákat, közelebből a Nabis-kat ismerte meg, kiknek semmi közük nem volt az említett két kitűnő osztrák művészhez. Ugyancsak téves Schiele rajzait a francia szecesszióval, az art nouveau-val kapcsolatba hozni, mint azt a szerző teszi a következő, a 27. lapon. Schiele a bécsi szecesszió jellegzetes művésze és semmi sem köti őt a franciákhoz. Toulouse Lautrec-hez sem, bár a szerző szerint Schiele különösen rá emlékezteti. Ez pedig hibás, e két művésznek sem stílusban, sem szellemben semmi közük egymáshoz.

A munka a 28. oldalon Martyn „Öreganyám” című festményét elemezve, ezt stílusban Rippl-Rónai „Öreganyám” című képével hozza kapcsolatba. Ez így olvasva igen tetszetősnek, sőt kézenfekvőnek látszik, de a képet látva mégsem állja meg a helyét. Martyn képe egy fiatalkori tanulmány. Itt Martyn már túl van a gyermekkori Rippl-Rónai hatáson és ezzel és ehhez hasonló tanulmányokkal készítette elő, hogy majd kialakíthassa saját stílusát. De ez csak előkészület volt, az „Öreganyám” még csak naturstudium. Annymra az, hogy stílusról vele kapcsolatban még nem beszélhetünk, mint ahogy a zene-tanulásban a skálázásnak sincs stílusa. A stílus, a mondanivaló önálló és tudatos megformálása, a sajátos kifejezőeszközök kialakítása. Iskolás tanulmányoknak még nincs stílusa, legfeljebb modora, ha utánoznak valakit. De itt erről már nincs szó.

Némi magyarázatra szorul, amit a szerző a Szinyei

Társasággal kapcsolatban ír Martynról. Az 1920-as évek elején sem Kmetty János, sem Gadányi Jenő, sem pedig Egry József nem volt a Társaság tagja. Egryt csak később, 1930-ban választották be, mikor Martyn már rég Párizsban volt.

A Szinyei Társaság különben 1920. március 12-én alakult meg, néhány héttel Szinyei halála után. Alapító tagjai Szinyei baráti köréhez tartozó művészek, gyűjtők és műtörténészek voltak, mint többek közt Csók István, Fényes Adolf, Rippl-Rónai József, Hermann Lipót, Iványi Grünwald Béla, Réti József, Thorma János, Vaszary János, Vidovszky Béla; Ernst Lajos, Hatvany Ferenc, Nemes Marcell; Jeszenszky Sándor, Lázár Béla, Lyka Károly, Majovszky Pál, Meller Simon, Petrovics Elek. Az alapítókön kívül idővel tagok lettek: Aba Novák Vilmos, Basch Andor, Beck Ö. Fülöp, Berény Róbert, Bernáth Aurél, Egry József, Elekfy Jenő, Kernstok Károly, Koszta József, Márffy Ödön, Mattyasovszky Zsolnay László, Mikola András, Pátzay Pál, Rudnay Gyula, Szobotka Imre, Szőnyi István, Tornyai János, Vass Elemér, valamint Farkas Zoltán, Genthon István, Hoffmann Edit, Oltványi Imre, Ybl Ervin. A Társaság elnöke Csók István volt. Tiszteletbeli tag volt többek között James Ensor és George Minne, a meghívott tagok közé pedig többek közt Bajor Gizi, Csányi László, Divald Kornél, Elek Artúr és Gerevich Tibor tartoztak.

A Szinyei Társaság nem képviselt egy bizonyos művészi irányt. Tagjait nem irányok szerint választotta. A Társaság célja a fiatal művészek felkarolása volt, nehogy Szinyei esete megegyeszer megismétlődhessen. E célból 1926-tól évente a Nemzeti Szalonban (1938-ban kivételesen az Ernst Múzeumban) megrendezett Tavaszi Tárlatain rendszeresen helyet biztosított az induló, fiatal művészeknek, és belföldi vagy külföldi utazási ösztöndíjaival segítette őket. A Szinyei Társaság Tavaszi Tárlatain szereplő és ott díjazott fiatalok közt számos később jelentős és nagy művész szerepelt. Így például Ámos Imre, Bálint Endre, Barcsay Jenő, Bartha László, Gadányi Jenő, Paizs Goebel Jenő, maga Martyn Ferenc, Mihály Pál stb. A Szinyei Tavaszi Tárlatokon részt vehetni igen nagy kitüntetésnek számított.

A kéziratban tehát ezekről a Tavaszi Tárlatokról van szó, mikor azt írja: Martyn gyakran találkozott a „Társaság fiatalabb tagjaival, Kmetty Jánossal, Gadányi Jenővel, Egry Józseffel”. De ismételnem kell, hogy Egry és Kmetty neve tévesen került ide, ők nem tartoztak — kész, kialakult művészek voltak — a Tavaszi Tárlatok fiataljaihoz. Szinyei Társasági tag pedig Egry csak később lett.

A Szinyei Társaság tagjainak létszámát előbb 40-ben, majd 50-ben állapították meg, s csak ha egy hely megüresedett, választottak szavazással új tagot. Az első világháború után fellépő fiatalok közül elsőnek Szőnyi Istvánt választották be 1922-ben. Bernáth Aurél 1929-ben lett tag, Egry, mint láttuk, 1930-ban, Berény Róbert 1938-ban.

A kézirat 36. lapján ez áll: „A Nyolcak köre: (kettőspont) Uitz, Nemes Lampérth, Egry József korai alkotásai körébe kapcsolódik a »Pécsi basamalom« c. festmény”. Itt a Nyolcak köre után tett kettőspont nyilván gépelési



hiba, sem Uitz, sem Nemes Lampéth nem volt a Nyolcak tagja, ők az Aktivistákhoz tartoztak. A fiatal Egy azonban sem ide, sem oda nem tartozott, említése itt téves. Az említett festmény valóban a Nyolcak és az Aktivisták törekvéseihez kapcsolódik. A fiatal Egy még szecessziós képeiz azonban semmi köze.

A szerző a 37. lapon így írt a kor művészetéről: „A Horthy-rendszer politikai elnyomása olyan légkört teremtett, amely a művészet kibontakozását lehetetlenné tette azok számára, akik nem voltak kollaboránsok”. Ez így nem igaz. Derkovits egyáltalán nem volt kollaboráns, művészeté mégis itthon bontakozott ki az 1920-as évek folyamán. Aminthogy nem volt kollaboráns a kor egyetlen vezető vagy nagy művésze sem, Szőnyi Istvántól és Bernáth Auréltól Egy József és Ferenczy Béniig. Persze ezt a szerző maga is tudja, s a 89. lapon írja is, hogy Derkovits „Forradalmi hangot kiáltó művészetét nem lehetett a fiatal kortársak elől elrejtetni”.

Martyn franciaországi tartózkodásáról, tájékozódásáról így ír az 50–51. lapon: „Szigorúan szerkesztő képi felfogása azonban nem engedte magához a szürrealizmus szélső határait, inkább azokhoz vonzódott, akiknek metafizikus, vagy szürrealis festészetében a kubista képfogalmazás eszközeit ismerte fel”. A szürrealisták nem használták a kubista képfogalmazás eszközeit, Magritte sem, kire a szerző a továbbiakban hivatkozik.

Nem pontos a fogalmazás a következő mondatban az 51. lapon: „A kubizmus szellemiségének, logikai rendjének vonzása számára erősebb volt a szürrealizmus pszichanalitikus lélekelemző módszerénél”. Egyrészt itt egy felesleges ismétlés van, a pszichoanalízis azonos a lélekelemzéssel. Azonkívül a lélekelemzés idegorvosi eljárás. A szürrealizmus — bár Freud hatása tagadhatatlan létrejöttében — mégis más, mint a pszichoanalízis.

Az 53. lapon említett rézkarc nem karc, hanem hidegtű lap. A hidegtű nyomat adja azt a bársonyos vonalhatást, melyet a szerző a szénrajzhoz hasonlít.

Az 58. lapon azt írja, hogy „művészetében egyre határozottabbá vált a tárgyi elemek elvonatkoztatása, a valóság elvont értelmű festői ábrázolása. E törekvései azidőben Párizsban is újszerűek voltak.” Talán igazabb volna itt az újszerű helyett a korszerű kifejezést használni.

A 60. lapon említett két krétarajzát 1927-ben nem a Fővárosi Képtár vette meg — ez csak 1933-ban nyílt meg —, hanem a Szépművészeti Múzeum. A két nagyméretű rajz ma a Magyar Nemzeti Galériában van a régi Szépművészeti Múzeum-i leltári szám alatt.

A szerző a 66. oldalon a KUT-ról azt írja, hogy ez: „Budapesten megközelítően az École de Paris szellemét képviselte”. A magam részéről ezt a fogalmazást nem tartom szerencsésnek, mert így félreérthető, mintha a KUT a francia iskola epigonja lett volna. Pedig tudjuk, nem ez volt a helyzet. Ha utalni akarunk a KUT-hasonló szerepére a magyar művészetben, inkább írjuk, hogy ez volt az École de Budapest, mely valóban fontos szerepet játszott a kor művészetében.

A Képzőművészek Új Társasága, a KUT 1924-ben alakult meg és, akárcsak a Szinyei Társaság, nem képviselt egységes stílust, a tagok közt itt is a legkülönbözőbb irányokhoz tartozó művészek voltak. Köztük különben sok Szinyei Társasági tag is volt. A KUT tagjai közé tartoztak többek közt: Ába Novák Vilmos, Bornemissza Géza, Berény Róbert, Bernáth Aurél, Czigány Dezső,

Csáky József, Czöbel Béla, Derkovits Gyula, Egry József, Farkas István, Ferenczy Béni, Ferenczy Noémi, Kmetty János, Koszta József, Medgyessy Ferenc, Márfy Ödön, Medveczky Jenő, Molnár C. Pál, Perlrott Csaba Vilmos, Pátzay Pál, Rippl-Rónai József, Schönberger Armand, Szobotka Imre, Szőnyi István, Vedres Márk, Vaszary János, Ziffer Sándor. Később egyre bővült a névsor, és a KUT tagjai lettek azután az idők folyamán Ámos Imre, Barcsay Jenő, Bartha László, Bálint Endre, Bene Géza, Cserepes István, Cselényi Walleshausen Zsigmond, Dési Huber István, Elekfy Jenő, Gadányi Jenő, Hincz Gyula, Ilosvay Varga István, Kassák Lajos, Korda Vince, Mészáros László, Moholy-Nagy László, Nagy István, Paizs Goebel Jenő, Réth Alfréd, Schaár Erzsébet, Sugár Andor. A KUT elnöke Márfy Ödön, majd Egry József volt.

A KUT nem korlátozta tagjai számát, épp ezért a nagy létszám miatt ellentétek is keletkeztek egyes csoportok közt. 1927-ben azután egy csoport UME (Új Művészek Egyesülete) néven ki is vált a KUT-ból. A kiválás gondolata már 1925-ben, egy évvel a KUT megalakulása után felmerült, de csak 1927 áprilisában valósult meg, mikor Vaszary is kilépett. Az idők folyamán UME tagok voltak: Bene Géza, Deli Antal, Gadányi Jenő, Elekfy Jenő, Emőd Aurél, Fenyő A. Endre, Frank Frigyes, Göllner Miklós, Halmágyi István, Hincz Gyula, Ilosvay Varga István, Kántor Andor, Kerényi Jenő, Koffán Károly, Medveczky Jenő, Mihály Pál, Mikus Sándor, Paizs Goebel Jenő, Pécsi Pilch Dezső, Rozgonyi László, Trauner Sándor, Vilt Tibor. Tiszteletbeli tag Beck Ö. Fülöp, Csók István, Ernst Lajos és Szőnyi István volt, elnök pedig Pécsi Pilch, majd Elekfy Jenő.

A KUT és az UME 1932-ben közeledett egymáshoz, és Modern Művészeti Egyesületek Szindikátusa néven közös kiállítást rendezett a Nemzeti Szalonban, de útjaik azután ismét különváltak.

Helyesbítésre szorul a 87. lap egy állítása. A szerző azt írja, hogy a római iskola mellett „... éppen csak megtűrt szerepet tölthetett be a szolnoki művésztelep hagyományait folytató alföldi iskola”. Ez nem igaz. Az alföldi festők közül elsősorban Rudnay és Koszta minden tekintetben elismert és keresett művészek voltak. Igaz, Nagy István művészetére ekkor kevesen figyeltek fel, s igazán nem tudott népszerű lenni Tornyai János sem, de azért ez a fogalmazás így téves. Abban igaza van, hogy Nagy István megélhetési gondokkal küszködött — melyik művész nem —, bár tudjuk azt is, hogy Lyka Károly tanácsára a Singer és Wolfner kiadó cég szerződést kötött vele — akárcsak korábban Mednyánszky Lászlóval — képei átvételére és értékesítésére.

Pontatlanság van a 102. lapon, mikor felsorolja, hogy Pécsen kik tartottak művészeti előadásokat. Itt említi Gadányi Jenő nevét is. Az ide vonatkozó 68. számú jegyzetben, mely a teljes előadásorozatot megadja, Gadányi neve nem szerepel. Neve vagy ez utóbbitól maradt ki, vagy a szövegbe került bele tévesen.

A teljesség kedvéért említsük meg, hogy a 299. lapon szereplő Berzsenyit ábrázoló metszet Blaschke János műve.

Mindezek a megjegyzések — egyik sem érinti a mű lényegét — nem jelentősek, és nem vonnak le semmit a munka érdeméből.

A dolgozatot elfogadásra ajánlom.

## MIKLÓS PÁL OPPONENSI VÉLEMÉNYE

Ritka vállalkozás kandidátusi dolgozatot írni élő művészről. Nálunk a nem szigorúan tudományos feldolgozásra sem gyakran vállalkoznak élő művészek esetén; bár a Képzőművészeti Kiadó kismonográfia sorozatában szerepelnek élők is (Czöbel, Ék, Barcsay, Borsos stb.), vannak jeles művészek, akikről csupán folyóiratcikkek emlékeztek meg eddig, vagy csak a publicisztikai kritika.

Hárs Éva vállalkozását ezért kell bátornak minősíteni. De szerencsésnek semmiképp. Márcsak azért sem, mert nem a legjobban ismert, legnépszerűbb művészek valamelyikét választotta, hanem Martyn Ferencet, akit úgyszólván remeteként tartunk számon: külső körülmények és a művész személyes elhatározása következtében az elmúlt két évtized folyamán (1948 óta) a magyar



közönség nyilvános tárlaton nem ismerkedhetett meg Martyn életművével (bár egy grafikai kiállítása volt a fővárosban is, sok újabb művét pedig bemutatta Pécsen rendezett kiállításokon).

A művész, illetve az életmű ilyen elrejtőzése a tudományos feldolgozás számára sajátos problémát jelent. A művészetnek csak egyik kritériuma a szociológiai, de az éppoly nélkülözhetetlen, mint az ismeretelméleti, ontológiai vagy a szűkebb értelemben vett esztétikai. A tudomány általában a közmegegyezéssel értékke minősített művekkel vagy életművekkel foglalkozik már; a közmegegyezést az érték tekintetében viszont a modern művészet viszonyai között a kiállítás és a saját nyilvánossága hozza létre. Olyan életmű értékét illetően, amely a közönséggel sosem találkozott, a tudománynak nehéz foglalkoznia. Martyn esetében, valljuk meg, ha nem is abszolút módon, de fennáll ez a probléma: néhány írás (azok is többnyire a pécsi folyóiratban), néhány kiállítás (többnyire Pécsen), s néhány reprodukció itt-ott, mind viszonylag friss, az utóbbi évtizedből való — ennyiben áll a művész és közönsége viszonya. S ez nem csak az értékke minősítés tekintetében jelent problémát, hanem még az azt megelőző alapviszony, a megértés és befogadás, az ország művészetében való elhelyezkedés és társadalmi funkció tekintetében is.

A disszertáció szerzőjének Martyn esetében tehát egyszerre kellett vállalkoznia a publicisztika által elmulasztott felfedezésre, az életmű-kiállítás elmaradása miatt az életmű legalább reprezentatív bemutatására, és egyben mindennek tudományos igényű számbavételére: az életrajz és az oeuvre-katalógus elkészítésére. S ez a feladat-torlódás nem vált előnyére a dolgozatnak.

Hárs Éva az életrajzi keretet választotta Martyn életművének a bemutatására. Ezt csak annyiban bontja meg, helyesen, hogy ha bizonyos műtípusoknak, műfajoknak az életmű valamely szakaszán uralkodó szerepük van, akkor a művész ez irányú tevékenységét ott, azon az életrajzi ponton foglalja össze (így kerülnek az utolsó, hatvanas évekkel foglalkozó életrajzi fejezetekbe a 40-es évekig visszanyúló összefoglalások a plasztikai művekről, az illusztrációkról). A 11 fejezetre osztott dolgozat első hat fejezete lényegében az életpálya menetét követi a gyermekkortól, sőt az ír ősöktől egészen a hatvanas évekig, a másik öt fejezet viszont inkább a tematikai, illetve műfaji dominánsokra teszi a hangsúlyt, mintegy jelezvén evvel is az anyag természetéből adódó sajátosságokat: azt ti., hogy Martyn életművének korábbi fejezetei hézagosak. A szerző feltétlen dicséretet érdemel azért a példás szorgalomért és lelkes gondosságért, amellyel felkutatni igyekezett a művész Párizsban hagyott vagy elkallódott műveit. Mert — s ezt is helyeslően kell megállapítanunk — az életrajz voltaképp csak keret a művek sorának elsődleges, lényegében kronológiai elrendezésére. Hárs Éva dolgozata a művekre összpontosítja figyelmét, azokat írja le, értelmezi és igyekszik összefüggésrendszerbe állítani őket. Elvileg a dolgozatnak ilyen elrendezése kifogástalan.

A megvalósításról azonban már nem nyilatkozhatom ilyen egyértelmű helyesléssel. Részint azért nem, mert a művek leírása, értelmezése és elsődleges elrendezése önmagában még nem merítheti ki a tudományos feldolgozás feladatát; részint pedig azért nem, mert a művek leírásában és értelmezésében látok problémákat. Erről a két dologról részletesebben is kell beszélnem, ha egyébert nem, azért, mert művészettörténeti kutatásainknak és kritikai irodalmunknak a modern művészetrel foglalkozó publikációiban számos olyan negatív jelenséggel találkozhatunk, amelyek a tudományos feldolgozásnak, illetve a műleírásnak és értelmezésnek téves vagy homályos elképzeléseiből, vagy magának a problémának a teljes ignorálásából származnak.

Először a tudományos feldolgozásról, különös tekintettel a kortárs művészet jelenségeire. Mint mondtam, általában nem a tudomány feladata a művészet új jelenségeinek a felfedezése, az érdeklődés felkeltése az új értékek iránt, annál inkább rá és csakis rá vár viszont az a feladat, hogy az új jelenségeket tudományos pontossággal leírja és kísérletet tegyen értelmezésükre, az új

értéknek tűnő műveket pedig megvizsgálja s egy, a felkészültségéből és helyzetéből adott tárgyilagosság és távolságtartás alapján igazolja vagy esetleg megtagadja, tévesnek bizonyítsa a közönség és véleményének tolmácsolója, egyben befolyásolója, a kritika által a műveknek tulajdonított értéket. A tudományos feldolgozásnak az első lépése, az új jelenségek, a művek számbavétele és leírása azonban voltaképp csak segédtudományi jellegű feladat: a muzeológiának egyik ága. Az, hogy nálunk nincsen a modern és a kortárs művészetnek múzeuma, még nem jelenti azt, hogy ezt a feladatot nem kellene valamiképp intézményesen elvégeztetnünk. De ennek a helyzetnek is következménye az, amit Hárs Éva dolgozatában tapasztalhatunk: hogy ti. a művészettörténészt érdemi munkájában, a művek értelmezésében és tudományos értékelésében akadályozza, tehetetlenségét nyomja a deskripciónak, a számbavételnek voltaképp segédmuzeológusokkal végeztetendő teljesen technikai jellegű feladata. Hárs Éva igen nagy energiát pazarolt az oeuvre-katalógus muzeológiai értékű anyagának (kisméretű reprodukciók csaknem minden egyes műről) elkészítésére. Ez a munka azonban annyira lekötötte, hogy aránylag kisebb erőfeszítést szánt az érdemi tudományos feldolgozásra.

Miben állana voltaképp ez az eszményi tudományos feldolgozás egy életmű esetében (még ha az nem is lezárt)? Kétségtelen, az elsődleges elrendezés az anyagnak a kronológia minél alaposabb rekonstrukciója; éppen ehhez szükséges alapvetően az életrajz pontos, több oldalról ellenőrzött összeállítása. Ezen a téren Hárs Évát kissé magával ragadta az a csábító körülmény, hogy az adatok kontrollját a művész személyesen tudja elvégezni; bizonyára ezért feledkezett meg arról, hogy a tudományos feldolgozónak hivatalból kell kételkednie minden személyes megnyilatkozás, emlékezés, szóbeli vagy írásbeli nyilatkozat értékében, s csakis ellenőrizve fogadni el azokat. Sok ponton elfogadja és dokumentálás vagy kontroll nélkül idézi a művész személyes vallomásait, szerencsére jelzi azonban mindig, hogy az adat a művésztől származik (ilyen pl. a párizsi évek megélhetési költségeire, anyagi viszonyaira vonatkozó tájékoztatás stb.). Első feldolgozásnál ez sokszor kénytelenségből is megeshetik, de ilyenkor is van lehetőség kommentárra, kiegészítésre. Amikor pl. Martynnak azt a levelét idézi, amelyben az Abstraction-Création csoportot 40–50 festőből és szobrászból álló szűk csoportnak jelzi, megjegyezhetné, hogy 1935-ben (1934-ben kelt Martyn levele) Michel Seuphor szerint az Abstraction-Création almanach 4. száma már 416 beiratkozott tagot tartott számon, ebből csak Párizsban élt 208; a csoport tehát egyáltalán nem maradt exkluzív vagy elit csoport.

A tudományos feldolgozás második lépése már a művek értelmezése. Az egyes mű értelmezését azonban nem lehet az összefüggésekből kiszakítva elvégezni, ezért szükséges ezt a második lépést a harmadikkal, az egésznek felfogott életmű értelmezésével, sőt a negyedikkel, annak nagyobb, művészeti és társadalmi viszonylatok rendszerében való elhelyezésével kiegészíteni. (Hogy ezt a kutató miképpen, milyen sorrendben oldja meg technikailag, a kutatásban magában, az már az ő dolga; ezt az adott téma, az anyag természete, a kutató személyes körülményei és adottságai sokféleképp befolyásolhatják.) A kutatási eredmények előadásában és logikailag mindenképp meg kell különböztetnünk az értelmezésnek ezeket a fázisait, már csak elméleti tisztaságuk és módszertani egyértelműségük érdekében is. Van erre példamutató eljárás is a mai szakirodalomban: Körner Éva könyve Derkovitsról az értelmezés két fázisát világosan tagolja, egyrészt az életrajzi keretben, másrészt a művek sajátos esztétikai összefüggésrendszerében clemzi és értelmezi Derkovits életművét. Hárs Éva dolgozatában azonban, ez a második és a további két lépés már hiányzik.

Az első és legszembetűnőbb dolog Martyn művészetében az a jelenség, hogy két, erősen különböző, azt mondhatnám végtelen ellentétet képező festői szemléletet és azoknak megfelelő festői nyelvet művel csaknem állandóan, végig egész pályáján: a természethű ábrázolást és az absztrakciót. Mindkettőnek több típusát is: a termé-



szethű ábrázolások között van naturalista jellegű természettanulmány, idealizált portré, részleteiben naturalista, kompozíciójában szürrealista kép, az absztraktok között van expresszív jellegű, van tasiszta típusú, van geometrikus konstrukció és van a természetűség és az absztrakció átmenetét képező sajátos, homályos vagy utalásszerűen ábrázoló kép. Hárs Éva ezt a jelenséget a VIII. fejezetben helyesen regisztrálja, de nem látja problémának, értelmezést kívánó jelenségnek. A magyarázatot — s így magát a problémát is — abba az irányba tolja el, amely csak egy másodrendű probléma: hogy ti. Martyn absztrakt művei közvetlen tárgyi élményből fakadnak (208. l.). A lényeges problémát akkor kerüli meg, amikor azt írja: „Martyn oeuvrejében az első törekvés: a korszak mind teljesebb művészi megjelenítése, az események függésében bizonyos állomásokra osztható. A másikonál (ti. az absztrakt képeknél) a festői stáció nem kapcsolódik csomópontokhoz. Az alkotás útjára a párhuzamosan vezető utakon — folyamatos. Egymás mellett, s nem egymást követő rendben sorakoznak a különböző, festői módszerek, vagy tartalmi mondanivalójuk szerint más-más csoportba sorolható művek.” (205. l.) Vajon csak azért van ez, mert „A műben így két tendencia találkozik. Az egyik: a kifejezési igény, amellyel a művész véleményét nyilváníthat a korról, a világról (vagy annak egy részecskéjéről), és a másik: a művész önmaga megnyilatkozása, saját mesterségbeli alkotói képességeinek felszínre hozása.” (Uo.) Nem hiszem, hogy ezzel a leegyszerűsítéssel — hogy ti. a természetűség konvencionális fokán álló képek véleményét nyilvánítanak a korról stb., az absztrakt képek pedig „önmegnyilatkozások” — bárki is beérné, aki a mimézis kérdéseit valaha is komolyan vette. (Nem szeretnék a szóhasználat henyesége miatt köztöködni, csak megjegyzem, hogy erre a kettősségre általában az *ábrázolás* és *kifejezés*, reprodukálás és produkálás, *mimétikus* és *nem-mimétikus* visszatükrözés kifejezések használatosak, aszerint, hogy képzőművészet — elméleti vagy esztétikai-filozófiai szinten közelítjük meg a kérdést.) A kérdés mármost abból adódik, hogy ilyen kettősséget ritkán tapasztalunk művészeknél. A kiindulás természetesen mindig a konkrét élmény és annak naturalista ábrázolása, s innen tartanak a stilizálás különböző fokozatain át a sajátos, egyéni festői, ill. grafikai nyelv megteremtése felé. (Még Picasso sem kivétel, bár nála látszólag többnyelvűségről van szó; hiszen dialektusai egy hatalmas életműben homogenizálódnak.) Nemigen tudok olyan művészről, aki ezt a kettősséget fenn tudta volna tartani. Már csak azért sem, mert egy viszonylag homogén és egyéni nyelvezet kialakítása ezzel szöges ellentétben áll. Ha viszont olyan festőről van szó, aki kettéválasztja az önkifejezést és a korhoz fordulást — s Hárs Éva végeredményben ezt állapítja meg Martynról! —, akkor itt olyan problémával találkozunk, amely eddigi tapasztalatainkból leszűrt általánosításainkat, elméleti tételeinket kérdőjelezi meg. Azt a tételet, amely, hogy a legilletékesebb megfogalmazásra utaljak, a szubjektív és az objektív közötti *különbség* fogalmában rejlik, s annak sajátos (művészi) és dialektikus egységében.

A kérdés érdemi részében, tehát Martyn festészete értékelésében véleményt mondani nem az én feladatom. Rám csak a dolgozat megítélése tartozik, s abban az ilyen fontos elméleti kérdés megkerülése negatívumként jelentkezik. De ez csak *egy konkrét* (bár itt központi) probléma; nagyobb baj az, hogy a dolgozat egyáltalán nem végzi el az érdemi tudományos feldolgozást. Semmi érdemlegeset nem mond a szerző az életmű egészének értelmezéséről, illetve, amit ilyesminek tekinthetnénk (XI. Utószó. különösen 304–5. l.), semmiképp sem kielégítő. („Munkásságának nagyobb fele a századeleji, a húszas-harmincas évek polgári avantgarde festészeti irányához tartozik.” 304. l. — S abban mit és hogyan képvisel? Egyáltalán annak melyik ágához tartozik? S miben különbözik szűkebb csoportjának többi tagjától? stb. stb. — „Figurális ábrázolásaiban, szimbolikus jelentésű kompozícióiban, reális megfogalmazású festmény- és rajciklusaiiban a szocialista társadalom eszméit igéző, e társadalom gondjaiban, munkájában osztozó

alkotóművész nyilatkozik meg.” Uo. — S ebben hol helyezkedik el? Mi a konkrét szerepe? — Alighanem abban a félmondatban van a kulcs, amire Hárs Éva is rátapint: „Hazai képzőművészetünk alakulását munkássága alig befolyásolta...” 305. l.) De sorolhatnám a fontos, valóban tudományos megvilágítást igénylő kérdések sorát — az absztrakció szerepét a húszas-harmincas években, a jelképesség értékét a modern művészet újabb törekvéseiben, a regisztrált kettősségnek és az elrejtőzésnek legalább biográfiai és pszichológiai magyarázatát, vagy akár csak a kapcsolatok, hatások összefoglaló, általánosítás szintjére emelt magyarázatát stb. — sem ezekre, sem pedig a még ezeknél is konkrétabb szinten levő és az élettrajzi feldolgozás alapvető szociológiai információihoz tartozó Martyn és közönsége, vásárlói stb. viszonyára vonatkozó *pontos* és *rendszeres* adat-szolgáltatásra sem terjed ki a dolgozatíró figyelme. (Az ilyen természetű adatok a dolgozatban csupán reprezentatív példák.)

Ehelyett, mint mondtam, a dolgozatban csupán a művek egy, időrendbe helyezett, reprezentatív csoportjának leírását találjuk. S ennek a leírásnak a minőségét is nagyon problematikusnak látom. Hozzá kell azonban tennem: ez a leírásos probléma egész kritikai irodalmunkat érinti.

A műleírásnak alapkérdése az alkalmazott metanyelv minősége. A művészettudomány érzéki, vizuális (vagy plasztikai) közegben megjelenő, tárgyszerű alkotásokról mond ítéletet fogalmi nyelven. Hogy fogalmi nyelven egyáltalán beszélni lehessen az érzéki közegben megjelenő művekről, mindenekelőtt át kell tenni azokat fogalmi közegbe, le kell őket fordítani a tudomány nyelvére, egy, a művészi alkotás nyelvéhez képest *metanyelvre*. A tudomány követelményei szerint ennek a metanyelvnek fogalmi pontosságra kell törekednie, mert ez teszi képessé logikai műveletek elvégzésére. Ennek a metanyelvnek az alkalmazott művészi (festői) nyelv jelelemait (vonalak, felületek; geometriai, optikai és színelméleti viszonyok) és jeleit (ikonikus és szimbolikus jelek és viszonyaik, mint megfelelés és deformáció stb.) éppúgy tartalmaznia kell pontosan definiált és logikailag tisztázott második jelrendszerben, mint a jelek elrendezésének (hasonlaltat: mondattani) törvényeit, az ún. kompozíciós törvényeket.

Ilyen metanyelv kidolgozásában a magyar kritikai és művészettörténeti szakirodalom még legértékesebb része is csak a kísérleteknél tart. (Az imént említettem egy munkát, amely ebből a szempontból is komoly erőfeszítésekről tanúskodik.) Sokkal súlyosabb gond viszont az, hogy a fiatalok tudományos publikációiban nyomát sem lelmi ilyen törekvéseknek. Ellenben azt látjuk, hogy a publicisztikai kritika elterjedt és ilyen mértékben ott sem kívánatos gyakorlatához hasonlóan, tudományos kritikai irodalmunk is aggyal nélkül folyamodik az impresszionista műkritika mára teljesen elavultnak és használhatatlannak minősülő metanyelvéhez: a *költői parafrázis* alkalmazásához. Ez a metanyelv, amely természetesen *csak igényében* költői, a valóságban ritkán emelkedik ilyenné, ahelyett, hogy a *műről* beszélne, a *mű ürügyén* beszél, és pedig saját, *szubjektív benyomásairól*; műlélményének többé-kevésbé sikerült verbális lecsapódását nyújtja. Sajnos, a szerző is beleesett ebbe a hibába. Nem akarom itt részletes idézetekkel példázni ennek az eljárásnak a használhatatlanságát, de néhány kirívó tünetét meg kell említenem. Vajon nem a maximális szubjektívizmus jelentkezése a műleírásban azt állítani 3 ellipszisről, hogy azok egymáson *egyensúlyoznak* (209. l., Artista v. Prédikátor, kat. 352.)? Nem teszi önkényesség azt mondani, hogy „Ha itt ábrázolást keresünk, a predellán glóriás álló alakokat, a középrészen pedig festőműhelyt, állványokra helyezett képeket vélhetünk felismerni” (263. l., a Triptichonról, 140. tábla); hiszen én inkább deszkakerítést látok a predellán és más ismét mást? Honnan lehet tudni, hogy a 125. képen „*fából készült idom*” látható (95. l.), egy másikon pedig (kat. 437., csendélet) „*szerkesztett tájrészlet*” (227. l.)? A leírások metanyelvén ez utóbbi csak rácszat lehetne. Nem szölok az ilyen szóvirágos csévegés olyan fordulatairól, mint „képeletünket a monstrum képe messze ve-



zeti . . .” (117. l.), vagy olyan semmitmondó közhelyeiről, mint „A lapok szuggesztív ereje gondolatokat ébreszt, emlékeket idéz . . .” (118. l.), csupán megállapítom, hogy az ilyeneknek tudományos deskripcióban semmi helyük. Sajnos, a műleírások kivétel nélkül ebben a felfogásban készültek.

Ha végezetül össze kell foglalnom véleményemet és javaslatot tennem a bizottságnak, akkor nehéz helyzetben vagyok. Egyfelől méltányolom a szerző szorgalmas és gondos anyaggyűjtő munkáját, az oeuvre-katalógus és az életrajz összeállítását, másfelől viszont kifogásolom a dolgozatban foglalt anyag nem kielégítő feldolgozását, a deskripció hibáját és az értelmezés nagyobb, művészeti-

történeti és társadalmi viszonyok közti értékelés hiányát. Viszont hangsúlyoznom kell, hogy egyrészt a témaválasztás nem volt szerencsés az adott körülmények között, s ezért sem, másrészt amint jeleztem, az általam kifogásolt hibákért sem egyedül a szerzőt kell felelőssé tennünk. Hárs Éva végül is használható és értékes anyagot gyűjtött össze, és rendezett el elsődleges formában egy kortárs művészről; ezt a munkát elég nehéz körülmények között végezte el. A munka még továbbfejlesztésre szorul, de így is arra készítem, hogy azt javasoljam a Bizottságnak, fogadja el kandidátusi fokozat alapjául.

(1969. október)

## HÁRS ÉVA VÁLASZA

Tisztelt Bíráló Bizottság, Tisztelt Hallgatóság!

Mindenekelőtt szabadjon megköszönnöm Tisztelt Opponenseimnek mindazt a körültekintő, gondos munkát, amellyel dolgozatomat megvizsgálták és bírálták. Köszönettel fogadom azokat a megállapításokat és javaslatokat, amelyek munkám továbbviteléhez számomra hasznos és értékes segítséget nyújtottak. Ezúttal kell köszönetet mondanom dr. Aradi Nóra aspiránsvezetőnek, a művészettörténet-tudományok doktorának, aki tanulmányaimban segített, tudományos felkészültségem hiányosságainak pótlására buzdított és következetes, felelősségteljes irányítással kérte számon az elvégzett munka eredményét. Aspiránsvezetőm szakmai segítsége és opponenseim bírálata annál is inkább hasznos és szükséges volt számomra, mert mint tudvalevő, élő művész monografikus feldolgozása tekintetében munkámhoz előzmények nélkül, mások korábbi tapasztalata nélkül kezdtem.

Miklós Pál opponensem bírálatát értékelve, úgy tűnik, magamban bízó bátorságom nem lehetett alapja a tudományos feldolgozásnak, hisz véleménye szerint „a tudomány általában a közmegegyezéssel értékke minősített művekkel foglalkozik már. Olyan életmű értékét illetően, amely a közönséggel sohasem találkozott, a tudománynak nehéz foglalkoznia.” Való igaz, a teljes életművet bemutató kiállítás, a közönségnek a kiállításon vagy a kiállításról kialakult véleménye, a sajtó nyilvánossága Martyn Ferenc életművének megítélésében nem végezte el a „közmegegyezéssel értékke minősítés” felelősségteli munkáját. Am ha az életmű hazai periódusának közönségvisszhangját vagy a sajtó értékelését vesszük figyelembe, akkor megállapíthatjuk, hogy az értékke nyilvánítás tekintetében — akár általában a modern művészetre, akár Martyn Ferenc műveire vonatkoztatva — az értékeléshez hitelesebbek lehettek számomra a dolgozatban is idézett és hivatkozott Kállai Ernő, Rabinovszky Máriausz, François Gachot tanulmányok a negyvenes évekből, Vayer Lajos, Patáky Dénes, Németh Lajos, Láncz Sándor és még sok más, általam nagyrabecsült művészettörténész elemző tanulmánya Martyn munkáiról — igaz, ez utóbbiak valóban csak az utóbbi évtizedből. A tudományos értékke nyilvánításnak — úgy vélem — nem lehet kritériuma, hogy a tanulmány pécsi folyóiratban vagy a Janus Pannonius Múzeum tudományos Évkönyvében jelent csak meg, s a közönséget tájékoztató néhány kiállítás — mint Miklós Pál kifogásolja „többszörfé Pécsett” volt. Dolgozatomban utalok az Alkotás, a Hungarian Quarterly, az Acta Historiae Artium, a Művészettörténeti Értesítő, a Bildende Kunst és több más budapesti tudományos, szakmai folyóiratban megjelent tanulmányra is, a „vidékiek” mellett. A kiállítások sorát végigtekintve láthatjuk, hogy 1929–1969 között Martyn műveiből kilenc kiállítás nyílt Budapesten és hat Pécsen. Emellett az értékke nyilvánítás tekintetében segítségemre lehetett a 31. velencei Biennálén történő szereplése, ott szerzett személyes tapasztalataim, a Magyar Képzőművészek Szövetsége és a Művelődésügyi Minisztérium részéről 1956 óta rendszeresen, egész Európában szerepeltetett művei, a szakma elismerő véle-

ménye, a könyv alakban megjelent illusztrációi, a hivatalok által megvásárolt művek — értéket is szimbolizáló — állami árai, a Szövetség választmányában viselt vezető funkciója, a Munkácsy-díj, a Munka Érdemrend arany fokozata, a Magyar Népköztársaság Érdemes Művésze kitüntetése s egyéb elismerései és kitüntetései, amelyek nem csupán megbecsült személyiségének, hanem elsősorban értékke emelt művészetének szóltak. A közmegegyezés társadalmi értékmérőjének mindenekelőtt ezeket tekintettem, és ezek ismeretében — de ettől függetlenül is — bátorkodtam a nem szerencsésnek mondott témát „az adott körülmények között” is a tudományos vizsgálódás tárgyává tenni.

Értékelő elemzésében Miklós Pál opponensem rámutat azokra a problémákra, amelyek a Martyn-életmű feldolgozása során a tudományos módszer hibái, s amelyeket — mentségemre — egyúttal a művészettörténeti kutatások és a kritikai irodalom általános hiányosságainak tart. Egyet kell értenem opponensemnek azzal a véleményével, hogy a modern művészettel foglalkozó publikációkban „számos olyan negatív jelenséggel találkozunk, amelyek a tudományos feldolgozásnak, illetve a műleírásnak és értelmezésnek téves, vagy homályos elképzeléseiből származnak”. Itt — nemcsak a magam, hanem a modern művészettörténet művelői védelmében — legyen szabad mégis utalnom azokra a negatív jelenségekre, amelyek a régebbi művészet feldolgozása során a terminológia, a periodizáció, a jelkép-feloldások stb. vonatkozásában még számos vita, tudományos dolgozat, s a szakmán belül megegyezés szükségét kívánja. Természetesen a mások területén is meglevő hiányosságok nem mentik a saját hibákat. Ezért köszönettel fogadom az erre vonatkozó megjegyzést, annál is inkább, mert magam is úgy vélem, az elvont képi kifejezés szavakkal történő tolmácsolása, a művek objektív leírásának szemléltető és értelmező magyarázata, épp a tájékoztató kívánó, az értékelés tekintetében a közmegegyezést óhajtó közönség érdekében felelősségteljes, fontos munka. Vitába kell szállnom azonban opponensemnek azzal a megállapításával, miszerint „általában nem a tudomány feladata a művészet új jelenségeinek felfedezése”. — Kétféle, hogy a művészettörténet tudományára más törvényszerűségek vonatkoznának, mint a tudományra általában. Márpedig a tudománynak egyik legfontosabb feladata az új jelenségek vizsgálata. Ezt igazolja végül opponensem véleménye is, amikor azt mondja: „Csakis a tudományra vár viszont az a feladat, hogy az új jelenségeket tudományos pontossággal leírja és kísérletet tegyen értelmezésükre, az új értéknek tűnő műveket pedig megvizsgálja”.

Martyn Ferenc munkásságát nem a felfedezés igényével közelítettem meg. Szándékom az volt, amit opponensem is kíván az eszményi monográfiától, azaz, hogy Martyn Ferenc elérhető és felfedezhető műveit lehetőség szerint tudományos pontossággal leírjam és kísérletet tegyek értelmezésükre, hogy a műveken keresztül — és csakis az életmű oldaláról vizsgálva, kutassam a művész és kora viszonyát, az alkotó és műve, alkotó és művész-társai kapcsolatát, végül Martyn Ferenc, az ember és



környezete, társadalma élő viszonyát. Lehet, hogy törekvésem eredménye nem elégti ki az opponensem részéről igen objektívan, bíráló szigorral felvetett „eszményi tudományos feldolgozás” kívánalmait. Bizonys — magam is elismerem —, hogy a tudományos feldolgozás első lépése: a művek számbavétele, voltaképpen segédtudományi jellegű munka. Az oeuvre-katalógus valóban segédeszköz, attól kezdve, hogy megvan. Az életmű felmérésére, a művek datálására, attribúálására a katalógizálás ad lehetőséget. A katalógus elkészítése azonban magának a tudományos munkának a szerves része, s mint ilyen, válik a tudományos feldolgozás alapjává. A kettő semmiféle monografikus munkában nem választható el egymástól. Így az oeuvre-katalógus összeállítása — minden fáradságos volta ellenére sem volt időpazarlás számomra. — Ellenkezőleg: csakis az általam elkészített oeuvre-katalógus birtokában végezhettem el a kronológizálást, láthattam és értékelhettem Martyn Ferenc sokrétű munkásságának látszólag ellentmondásos útjait, életműve egyes periódusainak összefüggéseit.

Az oeuvre-katalógus és a deskripció pontosságának igénye késztetett arra, hogy ezt a munkát magam végezzem el. Hasonló pontosságra és személyes kontrollra törekedtem vizsgálódásaim során a lehetőségekhez képest mindenkor. Miklós Pál opponensem úgy véli, hogy elfogadtam és dokumentálás vagy kontroll nélkül idéztem dolgozatomban a művész személyes vallomásait: „Amikor pl. Martynnak azt a levelét idézi, amelyben az Abstraction-Création csoportot 40–50 festőtől és szobrásztól álló szűk csoportnak jelzi, megjegyezhetné, hogy 1935-ben (1934-ben kelt Martyn levele) Michel Seuphor szerint az Abstraction-Création almanach 4. száma már 416 beiratkozott tagot tartott számon, ebből csak Párizsban élt 208; a csoport tehát egyáltalán nem maradt exkluzív, vagy elit csoport”. A hivatkozott, Michel Seuphor tollából vett adat végső számszerűségében helyes, de nem az Abstraction-Création művésztagságára vonatkozik. Martyn Ferenc levelének igazát nem csupán Seuphor ismert és általam is nagyra becsült tanulmányában kontrolláltam, hanem a Seuphornál is hivatkozott Abstraction-Création folyóirat 4. számában, mint eredeti forrás-műben. Itt a Párizsnál kerületenként felsorolt, egyébként 209 (és nem 208) tag és a kiüldött cím alatt országokként feltüntetett 207 tag összesen valóban 416. A felsorolás felett azonban a következő cím van: Membres et amis inscrits à l'Abstraction-Création, vagyis: Az Abstraction-Création tagjai és barátai. Miután a barátokat, a pártoló tagokat nem tekinthettem az Abstraction-Création társaság művészi gyakorlatot folytató törzstagjainak, elfogadtam Martyn Ferenc levelének közlését, mely szerint: „Nem könnyű dolog oda bekerülni — nem kell nekik sem Léger, Ozenfant és sok más igen kiváló ember. 50–40 festő és szobrász — az egész világból kikeresve, ez máris egy program.” Így szólt Martyn levele, s ha ebben kételkedtem, elolvashattam az idézett almanach 1. oldalán levő szöveget, mely szerint: „L'Association »Abstraction-Création« qui compte une cinquantaine de membres” ... azaz: „Az Abstraction-Création Társaság, amely mintegy ötven tagot számlál...” Emellett a társaság nyilvánvalóan baráti körébe fogadta mindazokat, akik az absztrakt művészet iránt érdeklődést tanúsítottak, hisz ezt a művészi gyakorlat mellett egyfajta szellemi mozgalomnak is tekintette.

A lehető teljességre és pontosságra irányuló törekvésem mind a Párizsban töltött tizenöt év munkásságának felmérése, mind az életművel összefüggő művészeti események és társulások vizsgálata során mégis több helyen hiányos maradt. A Franciaországban hagyott művek felkutatására hivatalos támogatást nem kaptam, s így a két alkalommal, mindössze két-két hétre terjedő párizsi turista utam során a műveknek csupán töredékét sikerült felkutatnom. Az életmű kialakulása szempontjából oly fontos periódusa megítéléséhez mint forrásra, a művész korabeli levelezésére, a korszak francia szakfolyóirataira, valamint az európai múzeumokban megismert kortárs művészek összehasonlító anyagára kellett támaszkodnom. Csak a legutóbbi hetekben sikerült egy párizsi magántulajdonban őrzött, mintegy ötven nagyméretű, színes

grafika fénykép felvételeit elkészíttetnem, most már azzal a céllal, hogy munkám továbbfejlesztése során azt felhasználhassam.

Nem volt teljes a korszak hazai művészeti eseményeit dokumentáló szakmai irodalom sem. A XX. századi hazai művészet kutatói jól tudják, hogy szakkönyvtáraink ez irányú dokumentumai mennyire hiányosak. Mindemellett a korszak művészeti eseményeit csak olyan mélységig vizsgáltam, amennyire azt az életmű alakulásával összefüggésben szükségesnek véltem. Ehhez Pataky Dénes opponensem bírálatában meggett kiegészítéseit és helyreigazításait a Szinyei társaság, a KUT, a Nyolcak és Aktivisták tagjainak névsorára, az általam említett művészeknek e társaságokhoz fűzhető kapcsolataira vonatkozóan köszönettel elfogadom, és további munkám során az adatokat pontosítom. Egon Schiele művészetére a hivatkozást azért véltem szükségesnek, hogy azzal a német expresszionizmussal szemben Martyn Ferencnek inkább a korszak bécsi művészetéhez való vonzódását hangsúlyozzam. Bizonys, hogy Schiele festményei és grafikai művei a fiatal Martyn Ferenc előtt nem hatottak idegenül, hisz Rippl-Rónai művészetében a secesszióval találkozhatott. Schiele és Lautrec művészete nyilvánvalóan két különböző talajból fakadt. — De az art nouveau és a secesszió, s a különböző országokban más-más elnevezéssel dívó stílusáramlat szellemi rokonságát, kiinduló törekvéseiben fellelhető hasonlóságát nem tagadhatjuk. Tudjuk, hogy Schiele művészetére elsősorban Klimt hatott, különösen aktstúdiumaikban találunk közös vonásokat. Mégis, nem zárnám ki teljesen annak a lehetőségét, hogy Schiele egyes művein a francia példák jelét is felfedezhessük. Toulouse-Lautrec rajzait Schiele 1909-ben Bécsben láthatta. Otto Benesch Schiele művészetéről szóló tanulmányában megemlíti, hogy ez a találkozás Lautrec rajzaival nagy hatással volt Schiele művészetére. Valószínű, hogy ez a hatás nem így egyszerű és kézenfekvő, de tény, hogy Schiele grafikai műveltségében és festői kifejező erejében közel áll a franciákhoz, így módon Martyn számára — aki Rippl-Rónain keresztül elsősorban francia hatásokhoz jutott — művészte vonzó volt.

Ami a Horthy-korszak elnyomó kultúrpolitikájával történő kollaborációt illeti, dolgozatomban arra igyekeztem utalni, hogy a húszas évek művészetében aktív szembefordulásról szó sem lehetett. A Tanácsköztársaság eseményeiben részt vállalt művészek emigrációban éltek, s Bécsből, Berlinből, Párizsból hazaküldött híreik a művészet szabadabb áramlásáról tájékoztatták az itthonmaradottakat, akik számára úgy tűnt, nincs más választás, mint az itthoni emigráció, a félrehúzás vagy a távozás, az ország elhagyása. Nem volt sokkal szabadabb a művészeti légkör a harmincas években sem, hisz ekkor már hazánkban is megindult a fasizálódási folyamat. Ennek ellenére, s talán éppen ebből következően, mégis, a harmincas évek második felében újra megerősödtek a hazai avantgarde törekvések. Mint az adott korszak fontos művészeti tényezője — részletesebb tárgyalást kívánna, ám a monográfia keretét túllépne a római iskola szerepe, viszonya a többi művészcsoporthoz, illetve társadalmi előnye azokkal szemben. Való igaz, hogy Rudnay és Koszta a Singer és Wolfner kiadó és később Tamás Henrik műkereskedő menedzselése révén bizonyos sikereket és elismerést értek el. Ez azonban nem jelentette — és Derkovits küzdelmes életútja sem — a korszakban a művészi kibontakozás szabad, korlátlan lehetőségeit.

Martyn életművének értékelése során a sokrétű munkásság különböző útjait a műveken keresztül szemlélhető életű függvényében vizsgáltam. Az életrajzi keret — éppen a művész sok irányú érdeklődése következtében — csupán az életművet alakító események, a történelmi és társadalmi jelenségek felmérését szolgálta. — Úgy vélem, minden életmű maga szabja meg monografikus feldolgozásának szükséges módszerét. Martyn Ferenc oeuvre-jében a munkásság értékelését a különböző műfajú és módszerű alkotások csoportjai szerint kellett elvégezni. Így az életrajzi kereteken belül külön műfaji egységben vizsgáltam a festményeket, külön a rajzokat, majd a plasztikai műveket. A festmények csoportjában különbséget kellett tennem az ábrázolás módja szerint termé-



szetelvű tájképek, figurális kompozíciók, szürrealista festmények, absztrakciók között, de az absztrakt képeken belül is külön vizsgáltam a geometrikus, figuratív vagy szimbolikus értelmű műveket. Ugyanígy külön elemeztem a rajzok és grafikai művek más-más módszerű csoportjait és az irodalmi illusztrációkat. A művek vagy műcsoportok értelmezésénél arra törekedtem, hogy azokat az életmű egészének összefüggésében és a társadalmi eseményekkel való szoros kapcsolatukban vizsgáljam. Ezért tárgyaltam külön fejezetben a háborúra hivatkozó festményeket, a „Faszinusz szörnyetegei” rajzsorozatot, az 1950-es évek kultúrpolitikai céljaira hivatkozva a történelmi arcképeket, a „Napló 1950” című grafikai sorozatot, a „Vázlatok a kuruc korról” olajfestmény ciklust. Martyn szimbolikus ábrázolásai, apokaliptikus szörnyalakjai céltudatosan jelentek meg életművében 1936-ban a spanyol polgárháború idején, 1944-ben, majd az ötvenes évek szorongó művészeti légkörében, s utoljára 1956-ban, az ellenforradalom napjaiban. Csendélet-ábrázolásainak, tájképeinek külön vizsgálata a hazai folklórral és hazai tájjal való szoros kapcsolatára utal. Az életmű értelmezésénél a dolgozatban mindvégig arra törekedtem, hogy ezeket az összefüggéseket feltárjam, hogy az életművet a kronológiai csoportosításán belül az alkotó módszer különbözősége alapján vizsgáljam, mindenkor utalva az adott társadalmi, művészeti körülményekre.

Miklós Pál hiányolja az életműnek a „művészeti és társadalmi viszonylatok rendszerében való elhelyezését”. Pataky Dénes viszont éppen azokhoz a megállapításokhoz fűzi kiegészítéseit vagy helyesbítéseit, amelyek a korszak művészeti és társadalmi eseményeit taglalják. Való igaz, hogy Martyn életművét nem kötöttem egyik vagy másik stílus kategóriához. Az életmű sokfelé ágazó útjait követve, a tudományos vizsgálódásnak olyan módszere volt alkalmazható, amely az egyes műcsoportokon belül határozta meg az esztétikai és stíluskritikai ismérveket. Lehetetlen lett volna ugyanakkor nem észrevenni a martyni életmű értelmezése során a műveknek a „társadalmi viszonylatok rendszerében” betöltött szerepét. Az erre vonatkozó vizsgálódást és értelmezést a dolgozat ugyancsak az egyes műcsoportokon belül végzi el. Az életmű egészének értelmezését nem volt szándékomban az „Utószó” néhány zárómondatába sűríteni. Martyn Ferenc munkásságának művészi és társadalmi szerepét, helyét az életmű fontos állomásainál a dolgozat mindenkor meghatározza és feleletet ad azokra a kérdésekre, amelyeket Miklós Pál opponensem hiányosságként felvet. A gyermekek és a korai ifjúság első művészi próbálkozásainál világosan utal Rippl-Rónai hatására és tanítói szerepére, később a bécsi expresszionizmussal és Egon Schiele művészetével való kapcsolatára. Martyn műveiben már a főiskolás évek idején megmutatkoztak a konstruktív képépítés iránti igény jelei. Pataky Dénes opponensem éppen ennek elemzésénél pontosítja hivatkozásaimat Martyn Ferenc: A pécsi Basamalom környéke c. festménye, valamint az Aktivisták hasonló törekvései, Uitz Béla és Nemes Lampérth József művei között. Az értékelés során már az életmű kezdeti szakaszán igyekeztem rámutatni, mint tanulta meg mesterétől, Rippl-Rónaitól a természet rejtett, belső arcának látását. Fokozatosan alakult az a sajátos kettősség, amellyel Martyn egyidejűleg észleli a tárgyak külső és belső jellemzőit, egyszerre érzékeli a jelenségek felszíni és mélyben rejlő, tartalmi tulajdonságait.

A Franciaországban készült szürrealista művek elemzésénél a tanulmány megkísérli Martyn műveit a korszak szürrealista alkotásai között elhelyezni. Martyn Ferenc nem követte André Breton automatizmusát. Képeinek logikailag épített kompozíciós rendje, szimbolikus tartalma racionális, tudatos alkotómunkára utal, ahol az intuíció másodlagos szerepet játszik. Szigorúan szerkesztő felfogása a szürrealizmus képviselőinek ahhoz a csoportjához közelíti, amelynél a festői ábrázolás tárgyai a látott valósággal azonosíthatók és felismerhetők, s csupán irracionális társításaik folytán különböznek a valóságban észlelt képtől. Martyn azonban nem vett részt a szürrealisták mozgalmában, az idézett festményciklus sem viseli egyértelműen e stílus jegyeit. — Úgy vélem, akár

Martyn, akár René Magritte egymással összehasonlítható fiatalkori műveiben mind a szürrealizmus, mind a kubizmus — akkor nagyon is élő — hatása egyaránt érvényesült.

Amikor Martyn 1933-ban az Abstraction-Création csoporthoz csatlakozott, már túljutott a szürrealista hatáson. Jobbára geometrikus kompozícióiban arra keresett feleletet, hogy az egymás mellé helyezett színek értéküknek, erősségüknek megfelelően szemünkben hogyan alakulnak át közelebbi vagy távolabbi viszonylagos realitássá, s hogy teremtik meg ezáltal a képi ábrázolás három dimenzióját, a síkban megfestett formák „téri” dinamizmusát. Ebben a vonatkozásban Martynra minden bizonnyal Robert Delaunay színekompozíciós kísérletei hatottak.

A párizsi évek munkásságának felmérésénél a dolgozat külön fejezetben igyekszik meghatározni Martyn Ferenc helyét és szerepét az Abstraction-Création művész-csoportban. Az École de Paris nyilvánvaló hatásának felmérése mellett a tanulmány e fejezete feleletet keres arra a kérdésre, hogy hova is nyúlunk voltaképpen Martyn Ferenc művészetének gyökerei? Herbert Read megállapítását figyelembe véve, hogy ti. „a modern művészetnek lehetetlen nemzeti, vagy táji határokat szabni”, vagy Pollock szavait idézve, melyek szerint „korunk festészetének alapvető kérdései függetlenek az országhatároktól” — mégis Martyn oeuvre-jének vizsgálata, kora társadalmában, annak művészetében betöltött helyének, szerepének megállapítása szükségképpen felvetette a fenti kérdést. Martyn a kortárs magyar képzőművészetben absztrakt törekvéseivel a harmincas években egyedül állt. A Rippl-Rónainál töltött gyermekévek tanulságán kívül magyar festő hatását művein nem lehetett kimutatni. Az európai képzőművészetben is éppen olyan önálló helyet töltött be, mint azok, akikkel együtt járta az elvont festészet útját. Bár művészi magatartásában, elvi állásfoglalásában vállalta az Abstraction-Création csoport közös céljait, a párizsi nonfiguratív iskola műveitől alkotásai lényeges vonásokkal különböznek. A dolgozat e fejezete vizsgálja és elemzi azokat a stílusjegyeket, amelyek Martyn Párizsban készült művein is a hazai hagyományok és Rippl-Rónai tanításának továbbélését jelentik.

Martyn Ferenc alkotói módszere a Párizsban töltött évek során kialakult. Hazatérte után és a háború elmúltával oeuvre-jében a művészi kifejezés formanyelvének különböző, egymással párhuzamosan haladó útjait kellett követni. Grafikai, rajzi munkássága az ötvenes évektől vált rendszeressé. Az ábrázolás és kifejezés tartalmi igénye szerint e műfajon belül is több irányba vezettek az elemző vizsgálódás útjai.

Martyn életművének, különösen festményeinek elemzésénél a művek kronologikus sorrendben történő csoportosítása nem bizonyult elegendőnek. Műveinek kompozíciós rendszere vagy szemléleti felfogása nem az évek múlásával változik, s ilyen vonatkozásban oeuvre-jében alig lehetséges tartalmi vagy formai átváltozást kimutatni. Művészi fejlődése párhuzamos csatornákon folyik, amelyekben hasonló típusú festmények követik egymást, külön utakon, egy-egy festői, alkotói program részeként. Művészetében nincsenek lezárt periódusok, több év elmúltával is visszatér korábbi motívumokhoz és kifejezési formákhoz.

A dolgozat a művek elemzésénél, azok tartalmi mondanója szerint mindenkor utal arra, miként tükrözi a művész kora, környezete társadalmi problémáit. A művek eme tendenciája az időrendi csoportosítás, a kronologikus vizsgálódás során szembetűnő. A műveknek a „típuscsoportok” szerinti vizsgálata és elemzése ezzel szemben az esztétikai, stíluskritikai, mesterségbeli sajátosságokra figyelmeztet. Erre kívántam dolgozatomban rámutatni akkor, amikor a műben (hangsúlyozom, *egyazon* műben) meglevő két tendencia találkozásáról szóltam. Sajnálatos módon Miklós Pál opponensem félreértette elemzésemet, pontatlanul, megállapításával kiegészítve és az okfejtés sorrendjét felcserélve idézett dolgozatomból, amikor úgy vélte, hogy a kétféle törekvés, ti. a korszak eseményeihez való kapcsolódás és a művész saját



mesterségbeli, alkotói képességeinek felszínre hozása külön-külön, egyrészt a természetelvű képekben, másrészt az absztrakciókban jut kifejezésre. Dolgozatomban ilyesmit nem állítottam, mint ahogy olyan megállapításra sem jutottam, hogy Martyn „kettéválasztja az önkifejezést és a korhoz fordulást”! Ezzel szemben éppen annak bizonyítására törekedtem, hogy Martyn szemléletében a természetelvű és a látványtól elvonatkoztatott művészi megjelenítés voltaképpen egyazon valóságem más-más megközelítése. Egyik esetben az átél élmény hatása a külső formák, a látvány rögzítésében realizálódik, a másik esetben a mű a valóság képét többszörös áttétellel a külső formáktól elvonatkoztatva, belső, szerkezeti elemeire bontva fejezi ki.

Bármennyire kevés is azoknak a művészeknek a száma, akik munkásságukban egyaránt élnek az ábrázolás különféle módszereivel, nem lehet ok arra, hogy Martyn művészi módszerének gazdagságát és oeuvre-jének műfaji sokféleségét az életmű alapvető, központi problémájának, vagy „végtelen ellentéteket képező festői szemléletnek” tekintsem. A különböző műfajú és ábrázolási módszerükben eltérő alkotások nem kronológiai sorrendben váltották és váltják egymást, nem a művészi út belső fejlődésének fázisait jelzik. Az életmű értékelése tekintetében — éppen az opponensem által jelzett nagy egész összefüggéseit látva — a formai megjelenésük szerint különböző műveket tartalmi tendenciák miatt egyenértékűnek kellett tekintenem. — Mindemellett, ha Martyn Ferenc munkásságában csupán természetelvű tájképeit, figurális olajfestmény-kompozícióit és portréit, rajzait, irodalmi illusztrációit, porcelánműveit vennék figyelembe, és elvont megfogalmazású festményeitől teljesen eltekintén — akkor is együtt lenne a műveknek mind számban, mind minőségben értékelhető olyan csoportja, amely más — már közmegegyezéssel elismert — művészek esetében az értékke nyilvánításhoz elegendőnek bizonyult. A többféle alkotói út Martyn művészetének egyik vagy másik csoportjára sem a művészi minőség, sem a tartalmi kifejezés vonatkozásában nem volt elmarasztaló hatással. S hogy Martynnal valójában nem beszélhetünk „a természetűség konvencionális fokán álló képek”-ről, azt a „Rákóczi sorozat”, a tájképek, városképek, portrék elemzésénél a dolgozatban leírt szerkesztő, lényegre törő ábrázoló módszere tanúsítja. Való igaz, hogy e sokféleség megértése mind a közönség, mind a művészettörténész számára problematikus, s hogy az életmű elemzése során a dolgozat ennek mélyebb indítékait nem kutatta. Alapos művészetszociológiai vizsgálatokkal minden bizonnyal feltárhatók lennének azok az ösztönző erők, amelyek Martyn alkotói módszerét, a természettanulmánytól az informel szinkompozícióig széles végletek közt váltakozó művészi arculatát meghatározzák. A külső és belső világkép szimultán megjelenítésére irányuló törekvést, s e tendencia módszerbeli sokféleségét a művész egyéniségéből fakadó, adott tényezőnek tekintettem és mint ilyent, elfogadtam.

Miklós Pál opponensem felhívta figyelmemet olyan hiányosságokra, amelyek, mint fontos, valóban tudományos megvilágítást igénylő kérdések, a Martyn-életmű feldolgozása során a dolgozatban nem kaptak helyet. Így az „absztrakció szerepe a húszas-harmincas években”. A jelképiség értéke a modern művészet újabb törekvéseiben”, a hatások, kapcsolatok összefoglaló, általánosítás szintjére emelt magyarázata — valóban olyan kérdések, amelyek még későbbi feldolgozásra várnak s amelyek, mint önálló témák, ezúttal a monografikus feldolgozás keretében nem kaphattak helyet. Munkám folytatása során e kérdések tisztázását szem előtt fogom tartani. Tévedésből adódhatott azonban opponensemnek az a megállapítása, miszerint a dolgozatról figyelme „az élet-rajzi feldolgozás alapvető szociológiai információihoz tartozó Martyn és közönsége, vásárlói stb. viszonyára vonatkozó pontos és rendszeres adatszolgáltatásra sem terjed ki”. Ezeket az adatokat éppen a felesleges időpazarlásnak vélt oeuvre-katalógus — a lehetőségek szerint a legpontosabban és rendszeresen közli.

Elfogadom a bírálókat azt a megállapítást, amely a műleírásoknál alkalmazott fogalmi nyelv hiányosságaira

figyelmeztet. A művészettörténeti terminológia — főként az absztrakt művészet alkotásainak elemző leírásához — még korántsem teljes s mint Miklós Pál megállapítja, e vonatkozásban a szakirodalom „legértékesebb része is csak a kísérleteknél tart”. — Igaz, hogy a műelemzések-nél magam is többször a szubjektivitás hibájába estem. Az opponensem által példaként kiemelt műleírásban minden bizonnyal pontosabb megfogalmazás lett volna, ha azt állapítom meg, hogy a három ellipszis egymás fölött ábrázolva, szimmetrikus pontossággal egyensúlyban van. Ily módon nem adtam volna okot olyan szubjektív értelmezésre, mintha az ellipszisek önmaguktól egyensúlyoznának. (Ám ha a képi ábrázolás dinamizmust kifejező szándékát nézem — ez is lehetséges.) Teljes mértékben egyetértek azzal, hogy a műleírásoknál a lehetőség szerint kerülni kell a szubjektív értelmezést. Az oeuvre-katalógus leírásainál erre a lehető legszigorúbban törekedtem. A műelemzésnél azonban figyelembe vettem a művész szubjektív szándékát, s ahol erről tudtam, vagy magam azt éreztem, az elemzésben továbbítottam. Jóllehet a művész személyes közlése nem azonos a tudományos bizonyítással, élő művész esetében a művész szándékától eltekinteni mégis a forrás tagadását jelentené. A művész értelmezése, a műnek tulajdonított közlési szándéka a későbbiek során legalább annyira forráserékű, mint amennyire történeti. Ilyen vonatkozásban a kortárs művész életművének feldolgozása a monográfia és a forrásmű kombinációja kell hogy legyen. Úgy vélem, a művészi kifejező szándék objektív tolmácsolásában az olyan szubjektív tényezők csak segítettek, mint pl. a fasizmus rémtetteinek konkrét, személyes tapasztalata és nem a „szóvirágos csevegés fordulata” — mint a bíráló megítéli —, hanem valóságos emlék felidézésének következménye, hogy Martyn festményéről „képeletünknek a monstrum képe messze vezet”. Nem érzem közhelynek, sem a tudományos deskripciótól távolállónak a műelemzésbe foglalt olyan megállapítást, amely a fasizmus ellen protestáló rajzok szuggesztív, gondolatébresztő hatásáról szól.

A művekről a művésszel történt személyes konzultálás eredményeként — éppen a tartalmi mondanivaló értésének és értelmezésének későbbi félremagyarázását kívántam megelőzni akkor, amikor a műelemzésben — ott, ahol lehetett — az ábrázolás tárgyára, vagy az elvonatkoztatás kiindulópontjára utaltam. Amikor az értelmezés két-, avagy többféle lehetsége kínálkozott, vagy az elemzés csupán a magam szubjektív megállapításaira szorítkozott, a tárgyi utalásokat vagy idézőjelben, vagy feltételes módban közöltem. Természetesen egyetértek abban, hogy mindezek ellenére bárkinek joga van egy olyanmíra transzponált kompozíció — mint az 1969. évi budapesti, Nemzeti Galéria-beli kiállításon is szerepelt — Triptichon predelláján akár glóriás gótikus szenteket, akár deszkakerítést látni. — Mindkettő egyformán szubjektív értelmezés, ám ha az egyik fedi a művész kifejező szándékát, akkor mégis ez a szubjektivitás felel meg jobban a tudományos objektivitás követelményeinek. Ugyanez vonatkozik a 125. sz. képen látható ún. „fából készült” idomra is, amelynek fából készült variánsát a fényképekkel illusztrált oeuvre-katalógus végiglapozója az 1429. sz. térkonstrukcióban felismerheti. A dolgozatban utaltam arra, hogy Martyn bizonyos motívumokhoz évek múltán is visszatér. Így vált a vasrácban elképzelt „Tapolcai emlék” című kompozíció számos változata olajfestmény, grafikai mű, porcelántál vagy farost intarzia alapelemévé, s így lett az opponensem által idézett, előbb említett kép alakzata egy alkalommal festményen szereplő figura, máskor fából készült térkonstrukció. Ez utóbbi ismerete készítetett arra a szubjektív megfogalmazásra, hogy a festményen szereplő idom „fából készült”.

Martyn Ferenc sajtósága — a népi világ eszközeit feldolgozó csendélet-kompozícióit és rajzait gondos néprajzi tanulmányokkal előzte meg. A különböző népi mesterségek használati eszközeinek, szerszámainak különösen a funkcionális formáit figyelte. Csendélet-sorozatában ezeket az eszközöket a képi megjelenítés új viszonylataiba helyezte. E festmények legtöbbször a valóságos képtől elvonatkoztatva, a képfelület síkján jelenik meg a kom-



pozíció. Az opponensem által említett, a katalógusban 437. számon szereplő „Madaras csendélet” az elsőnek készült e művek között, s itt a valóságos tájrészlet elemei — bár erősen transzponáltan — a csendélet tárgyaival még együtt szerepelnek. A csendélet egy falusi udvar jellemzőinek különös együttese. Az előtérben sorban kirakott gyümölcsöket, madarakat látunk, a kép jobb oldalán házfalat, oszlop-részletet, virágszirmokat. Balra — mintegy a háttérben — füves mezőre, művelt föld-táblákra utaló, szerkesztett tájat. Opponensem helyesebbnek vélné, ha a tájrészletet a deskripció metanyelvén „rácsozat”-nak nevezném. E jelkép ilyen értelmezésének azonban ellentmond a vitatott vonalas szerkezet vízszintes tagozódású, távolba vezető, perspektivikus megfogalmazása, barnás-zöld földszíne és az egész kompozíciónak a népi életre, s annak eszközeire utaló alap-gondolata.

Végezetül szabadjon ismételtén hivatkoznom arra a körülményre, hogy hazai művészettörténeti kutatásunkban kortárs művész életművének monografikus feldolgo-

zására elsőként vállalkoztam, számolva az úttörő jellegű munka elkerülhetetlen buktatóival, s a választott téma nehézségeivel. Amint arra dolgozatomban is utaltam, tudom, hogy munkám nem lehet befejezett és teljes, hisz az életmű nem lezárt. Az ebből adódó hiányosságokért mégis — úgy vélem — kárpótol a művész jelenlétéből adódó kontroll-lehetőség, a felmért adatok forrásértéke.

Bízom abban, hogy több éves munkám a hazai művészettörténeti kutatást — szerényen bár — a magyar avantgarde egyik képviselőjének bemutatásával szolgálhatta. Opponenseim segítő bíralata alapján dolgozatomat továbbfejleszteni szándékozom.

*Az opponensi vélemények és a jelölt válasza után a kiküldött bizottság egyhangúlag javasolta a Tudományos Minősítő Bizottságnak, hogy Hárs Évának a művészettörténeti tudományok kandidátusa tudományos fokozatot adjon meg. A Tudományos Minősítő Bizottság 1970. november 4-i hatállyal Hárs Évát a művészettörténeti tudományok kandidátusává nyilvánította.*



## KÉPZŐMŰVÉSZEK MINIMONOGRÁFIÁI

Szemet tágitó, művészeti ismereteket terjesztő sorozatot indított 1971-ben a Képzőművészeti Alap Kiadó-vállalat a mai magyar művészetről. Két esztendő alatt tekintélyessé kerekedett a címlista. 1971-ben jelent meg S. Nagy Katalin: *Anna Margit*, Horváth György: *Gábor István*, Tölgyesi János: *Konecsni György*, Körner Éva: *Korniss Dezső* művészetével foglalkozó kötet, 1972-ben közreadott könyvekben Katona Imre: *Gorka Géza*, Telepy Katalin: *Miháltz Pál*, M. Heil Olga: *Frank Frigyes*, Dávid Katalin: *Engelsz József* művészetét ismertető, 48 oldalon, 16 színes (a címlapkép nélkül), 4 fekete-fehér szöveggközi képpel (Korniss Dezső köteténél csupán két képpel), a művész fotografált portréjával (Konecsni Zsizi, Balla Demeter, Martsa Alajos, Koffán Károly és Szelényi Károly fotói). A színes fedővel (címlapterv Szedlák György munkája) díszített könyvek mérték-tartó eleganciája a kiadó hozzáértését jelzi. A kötetek nevetségesen alacsony ára (18,50 Ft) bizonyítja, hogy társadalmunkban a kultúra nem áru, az mindenki számára — anyagi megterhelés nélkül — elérhető.

A mai magyar művészet palotájára nyit kaput ezzel a sorozattal a kiadó, a kiemelkedő kortárs művészekről, újabb műveikről nyújt információt. Kedvcsináló, művészetet ismertető, kedveltető szándékkal mutatja be művészeink nagyjait, nem a szorosan vett szakmának, hanem a közönségnek íródott — a művészetek iránti fogékonyságot van hivatva plántálni —, de a népszerűsítő-ismertető jellegén túl korunk képzőművészeti történetéhez is szolgál adatokkal.

Lássuk előbb a festőket, ill. grafikusokat:

Tiszteletre méltó tárgyilagossággal mutatja be S. Nagy Katalin Anna Margit képeinek tündéri poézisát, gyermeki báját. Sokat árul el alkotójának a folklorisztikus élmény kapcsán kialakult lelkivilágáról. A „gyermekrajzok” láttán ajkbiggyesztő méltatlankodók is akadnak rendre, akik Molière Jourdain-ének típusává váltak, és fitymálgatásukban kijelentik: „Ilyet aztán én is tudnék csinálni”. A szimbólumteremtő és népi, gyermeki motívumai, jelzései gazdag képzeletvilágát, gyermekkori világának újraélését bizonyítja. A 16 képben S. Nagy Katalin jól vezeti végig az olvasót Anna Margit sokrétű piktúráján. A „Sétalovaglás” és a „Madárfa” képei látszatra ugyan eltérőek, a „Halász”, a „Múzsza” és a „Mese” c. képektől, de valóságában azonos, a gyermeki érzélemvilág, a mese, az álmodozás folytatása, és egyfajta „gulácsys” és „csontvárys” misztikus világ bemutatása. A „Lator” c. képe a primitív népek kultikus tárgyainak formálásával rokon, és szorosan „beleillik” az „annamargiti” piktúrába.

A magyar plakátművészet kiemelkedő egyéniségéről írott kötetben Tölgyesi János röviden visszatekint az alkalmazott grafika alig százévtendős történetére, jelentőségére, hazai előzményére. Megemlékezik Bíró Mihály, Uitz Béla, Pór Bertalan és Berény Róbert máig is felülmúlhatatlan munkásságáról. Elemzi Konecsni műveit; a többségükben leegyszerűsített formákkal, kiemelt színekkel komponált grafikai alkotások döbbenetes agitatív erejük (pl. Dobolok, dobolok...). A kötet nagy erénye: az olvashatósság és a jól válogatott képanyag. A szerző

egész korai „Gyógyvizben fürödj!” (1932) plakátjától 1969-ig mutatja be Konecsni legkiemelkedőbb alkotásait.

A magyar festészet forradalmárai között is vezető szerepet vállalt Korniss Dezsőről írott kötet látszik a legteljesebbnek. Körner Éva szinte „iskolásan” követi nyomon művészetének alakulását, periódusait, szentendrei korszakait, elemzi Vajda és Korniss festészetének rokonságát, de különbözőségét is. Ízes kolorizmussal festett képeinek gondos reprodukciója megüti az ilyen jellegű kiadványoktól kívánt színvonalat.

Frank Frigyes és Miháltz Pál piktúrája más. Mindketten az utolsó évtizedben érték el a teljességet, és a hatvanas évekbeli alkotásaik piktúrájának páratlan műveit hordozzák. Frank Frigyesnél korai alkotás nem kapott helyet a képek sorában, legkorábbi közölt műve 1957-ből való, Miháltz Pálnál Telepy Katalin a válogatásban 1928-ig ment vissza, akárcsak Körner Éva Korniss Dezsőnél. Anna Margitnál S. Nagy Katalin az 1947-es keltezésű „Halász” c. képben tartotta szükségesnek mostani művészetének előzményeit bemutatni.

A múltbani és mai festészet kapcsolatának — az alkotófázisoknak — legalábbis szöveges említése nemcsak szükséges, de elengedhetetlen, — rámutatni arra, hogy a tegnapi utak miként vezettek a mába. Ennek a szerzők eleget is tesznek, a Frank Frigyes kötetben hiányolható azonban, hogy a korábban festett képei közül egy sem szerepel, pedig az írott szónál fontosabb a mű, és a művész útkereséséről a művek szemlélésével kapunk hiteles képet. Az irdatlan mennyiségű képből nehéz a választás, de a Párizsból hozott fehér korszakának tiszta keveretlen színeivel komponált — a Velencei Biennálén is kiállított — „Hordótelep télen” c. művének közlése aligha mellőzhető. Frank művészi útját megérteni pedig e kép (vagy hasonló képeinek) ismerete nélkül lehetetlen vállalkozás. Így Frank piktúrája (a korai képek nélkül) egységes egésznek — változás nélkülinek — látszik, mintha egy pillanatra sem tért volna el más — azóta porosodó — művészi útra. A bemutatott anyag a „frankfrigyesi” piktúrájának egy oldalát, de nagy erényét mutatja: magas szinten egyesíti az expresszionizmust a romantikával.

A bőség zavarában lehetetlen a recenzor vagy a közönség igényének 16 képben (szívfájdítóan kevés!) kedvére tenni, és a hiányérzet alkotóban, a szerzőben, a recenzorban és az olvasóban egyaránt feltámad. A képpelapok lapozgatásakor Frank Frigyes önarcképe, Szekula Jenő kitűnő portréja, a felejthetetlen hitves, Mimi arcképe után a szívéhez közelálló barátjának, Szentkúthy Miklósnak portréját keresem, melyet három változatban is megfestett (kettő múzeumban: Székesfehérváron és a Petőfi Irodalmi Múzeumban, míg a harmadikat Frank Szentkúthy lakásában helyezte el). De gyorsan abba is hagyom a lapozgatást, mert az óhajt — magam is érzem — menthetetlenül összetévesztem a lehetőséggel. A kitűnő portrénak ott lenne a helye a legjobbakkal között, hiányát azonban hibaként felvetni nem lenne méltányos, mert három kitűnő portréval — a 16 képnél terjedelemben — kellően képviselt Frank portré-művészte.



Talán sokat is időztem Frank piktúrájánál, de hasonló „hiányokat” Miháltznál is felsorolhatnánk, bár a bemutatott két korai képével érzékelhető a „mini-monográfia” induktív módszere. Miháltz gondolkodása, széleskörű, bensőséges piktúrájú képeinek színes reprodukciója különösen jól sikerült. Jó lett volna a képek között látni Anna Margit, az udvari bolondok jellegzetes sapkájában, a kék, sárga, piros színekkel komponált „Varázsló”-ját (1962) is, de méginkább egy-két korábbi finom színvilágú posztimpresszionista képét.

Két kitűnő keramikusunkról is készült könyv a sorozatban. Lesújtó, hogy Gorka alkotó erejének teljességében 1971-ben meghalt, és Kháron ladikján már messze vizekre evezett, mire kötete napvilágot láthattott.

Gádor és Gorka csaknem egyidőben kezdték a modern kerámia művészetet művelni, és mindketten kiterjedtebb életművel dicsekedhetnek. A szobrásznak indult, de keramikusművésszé vált Gádor Istvánról írott könyv szerzője Horváth György áttekinthetően tárgyalja Gádor pályájának fordulóit, miként lett keramikussá, majd miért vált át és folytatja a szobrásztevékenységet, és a felszabadulás után az Iparművészeti Főiskola tanáraként miként munkálkodik a magyar kerámiaművészet fejlesztésén.

Gorka Géza fazekasként kezdte, Gádorral és Kovács Margittal indították el a modern magyar kerámiát. A pályakezdést, a különböző korszakait ismerteti Katona Imre, rámutat, hogy „...a népművészet eredményeiből kiindulva, a majolika technikán át jutott el az ún. gorkai stílus kialakításáig”. A népi és habán kerámia gazdagsága hatott művészetére, de érdekelhette az ókori fazekasság formaképzése is, mert Athénben és Delphiben Kerameikosz utódainak munkáin buzdulva, vázlatok tucatját készítette az antik és újabb kori vázákrol. (1965-ben egy csoporttal együtt jártunk ott, és az Agorát is magában foglaló területről az i. e. használt temetőből gazdag kerámia-leletek kerültek felszínre, ezek közül sokat skiccelt Gorka.)

Más műfaj Engelsz József művészete. Lényegesen fiatalabb is az előbbieknél ismertetett festőknél és keramikusoknál, művészi útja is egyenletesebb, jobban áttekinthető, így teljesebbnek is látszik a kötet. Ez nemcsak munkáinak szakavatott ismertetésén, a jól válogatott képanyagon, de a bibliográfián is lemérhető. Frank Frigyesnél ezt a szerző nagyvonalúbban kezelte, az idegen nyelvű ismertetések bibliográfiája nagyrészt hiányzik, de hiányzik Ambrus Tibor katalógus-előszava (Ernst Múzeumban rendezett 1964. évi kiállítás), Főthy János, Dutka Mária, Horváth György, Sárvári Mária, Szerdahelyi Sándor írása. Dévényi Ivánét azért nem sorolom a „hiányjegyzékbe”, mert 1971-ben — talán már a kézirat nyomdába adása után közölte a *Műgyűjtő*, bár a nyomdai levonatok korrigálásakor effajta pótlásra még lehetőség nyílik. Ezt a Miháltz-kötet is bizonyítja, mert ebben Dévényi Ivánnak a Látóhatárban, és Szilágyi Dezsőnek a Művészetben, 1971-ben megjelent cikkei is szerepelnek.

A bibliográfia e nagyvonalú összeállítására mi sem

jellemzőbb, minthogy a MŰVÉSZET 1969. márciusi számában Frank Frigyes rajzairól írt saját kitűnő írását is kihagyta. Ez a nagyvonalúság már nem tekinthető felületességnek, hanem egyfajta szelekciónak. Ha pedig így van, akkor nem egyforma intenciókkal készültek a kötetek bibliográfiái. Példaként említem: az Engelsz-kötetben Dávid Katalin a szükségesnél nagyobb szorgalommal készített listájában még olyan cikket is bibliográfiaként kezel, melyben a művész csupán nevével szerepel (Néray Katalin: Magyar művészet külföldön. Műgyűjtő 1. sz.), ebben a felsorolásban Miháltz Pál nevével is találkozunk, Telepy Katalin ezt nyilván nem tartotta szükségesnek számba venni, mert kötetéből kihagyta. A szelekció a Gádor Istvánról készült kötetben a legszembetűnőbb. Horváth György csupán a nagyobb összefoglaló munkákat ismerteti (mindössze három), a sajtókritikákat és közleményeket mellőzi. Körner Éva a Korniss Dezsőről megjelent írásokat „Fontosabb irodalom” címszóval jelöli, mintegy figyelmeztet: vigyázat, szelektált anyag.

Az életrajzi adatok, a kiállítások és a kitüntetések rögzítésében sem egységesek a kötetek. Gorka Géza, Konecsni György, Engelsz József, Miháltz Pál és Frank Frigyes kötetekben az életrajzi adatokat szerzőjük közül közli, utóbbinál kiállításai és kitüntetései együtt, Gádor Istvánról, Korniss Dezsőről és Anna Margitról készült írásokban a leíró részben kerített erre szerzőjük sort. A Gádor-, az Engelsz-, a Miháltz- és a Gorka-kötetekben a kiállítások külön felsorolásban szerepelnek, utóbbinál itt sorolja fel a kitüntetést is szerzője, míg Konecsni, Korniss és Anna Margitnál a leíró részben találunk utalást.

A címlapkép (kivéve a Miháltz-, a Frank- és az Engelsz-köteteket) a 17. színes kép, ennek leírását csak Körner Éva adja, a többi szerző ezzel „adós” maradt.

Ha recenzori szerepemben néhány észrevételt tettem is, ezek nem rontják a kötetek értékét. Szép szolgálatot gyakorol, kulturmissziót tölt be ezzel a sorozattal a kiadó, mert a laikus olvasó előtt ezzel fedeztetjük fel a modern magyar művészet gazdagságát, ismeretlen vagy kevésbé ismert kincseit. Rohanó világunkban ridegebbé válik az élet, és a művészetek közkinccsé tételével katarzisz élményt is közvetítünk.

A kezdeményezés nemes szándékot takar, a sorozat sikerét e nyolc könyvet látva, garantálnak tekinthetjük. A kötetek természetesen nem azzal az igénnyel lépnek fel, hogy hosszabb időre megszabják az alkotók helyét a magyar művészettörténet bonyolult összefüggéseiben. Nem alapműként használandó, mert ha a korábbi napilapokban vagy folyóiratokban megjelent ismertetéseket vesszük vallatónak, szélesebb ablakot kapunk munkásságukra. Mégis tiszteletre méltó a sorozat, szükséges igényt elégít ki, megismertetésre érdemes pályákat, művészeket vonultat fel, és a további köteteket nagy figyelemmel várjuk, mert a képzőművészek közül előbb-utóbb talán az építészek sem maradnak ki.

Perehazy Károly



## СОДЕРЖАНИЕ

### «ВЕНГЕРСКОЕ ИСКУССТВО В ЭПОХЕ МЕЖДУ ДВУМЯ МИРОВЫМИ ВОЙНАМИ»

Конференция Искусствоведческого Комитета и Института Истории искусства Венгерской Научной Академии 9. 10. ноября 1972

Б. КЭПЭЦИ: Вступительная речь .....	90
Л. ВАЙЕР: Об искусствоведческой литературе в упомянутой эпохе .....	91
А. ТИМАР: Главные тенденции венгерской критики между двумя мировыми войнами .....	94
М. МАЙОР: Венгерская архитектура между двумя мировыми войнами .....	98
Л. НЕМЕТ: Стилистические тенденции и направления в венгерском искусстве между двумя мировыми войнами .....	110
Ш. КОНТХА: Влияние политических- идеологических течений в искусстве (в первую очередь в скульптуре) .....	113
Н. АРАДИ: Связи искусства с рабочим движением во Венгрии между двумя мировыми войнами .....	117
Л. МАТРАИ: Об эстетике Эпохи между двумя мировыми войнами .....	121
Г. Э. ПОГАНЬ: Об официальной политике в области искусства в эпохе Хорти .....	124
Ф. ПОГАНЬ: Прикладное искусство между двумя мировыми войнами .....	127
Э. КЭРНЭР: Данные к истории венгерского авангардного искусства х между двумя мировыми войнами .....	131
Выступления: Л. Иллеш, Й. Коош, М. Кубинску, М. К. Надь, П. Надь, Л. Молнар ....	137

## ДИСКУССИЯ

Е. Харш: Искусство Ференца Мартина, кандидатская работа .....	
Д. Патаки: оппонентский отзыв .....	146
П. Миклош: оппонентский отзыв .....	147
Ответ Е. Харша .....	150

## ОБЗОР КНИГ

К. Перехази: Маленькие монографии .....	155
-----------------------------------------	-----



## TABLE DES MATIÈRES

„L'ART HONGROIS AUX TEMPS D'ENTRE-DEUX-GUERRES”, conférence du Comité d'Histoire de l'Art de l'Académie des Sciences Hongroise et de l'Institut d'Histoire de l'Art de l'Académie des Sciences Hongroise, tenue le 9—10 novembre 1972:

KÖPECZI, BÉLA: Discours d'ouverture.....	90
VAYER, LAJOS: De la littérature d'histoire de l'art de l'époque .....	91
TÍMÁR, ÁRPÁD: Les tendances principales de la critique d'art d'entre-deux-guerres .....	94
MAJOR, MÁTÉ: L'architecture hongroise aux temps d'entre-deux-guerres.....	98
NÉMETH, LAJOS: Tendances du style et traits de l'art hongrois d'entre-deux-guerres .....	110
KONTHA, SÁNDOR: Influence des courants politico-idéologiques (plus particulièrement sur la sculpture) .....	113
ARADI, NÓRA: Rapport des beaux-arts avec le mouvement ouvrier en Hongrie aux temps d'entre-deux-guerres .....	117
MÁTRAI, LÁSZLÓ: De l'esthétique de l'époque d'entre-deux-guerres .....	121
POGÁNY, Ö. GÁBOR: De la politique d'art officielle à l'époque Horthy .....	124
POGÁNY, FRIGYES: Nos arts décoratifs à l'époque d'entre-deux-guerres .....	127
KÖRNER, ÉVA: Contribution à l'histoire et l'avant-garde des beaux-arts hongroise aux temps d'entre-deux-guerres .....	131
Interventions: d'Illés, László; de Koós, Judit; de Kubinszky, Mihály; de K. Nagy, Magda; de Nagy, Péter; de Molnár, László.....	137

## DISCUSSIONS

Discussion de la thèse candidate de Mme Éva Hárs sur «L'art de Ferenc Martyn» .....	146
Opinion d'opposant de Dénes Pataky .....	
Opinion d'opposant de Pál Miklós .....	147
Réponse de Mme Éva Hárs.....	150

## REVUE DES LIVRES

<i>Pereháy, Károly</i> : Les petites monographies des artistes .....	155
----------------------------------------------------------------------	-----

Terjeszti a Magyar Posta. Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél, a posta hírlapüzleteiben és a Posta Központi Hírlap Irodánál (KHI, 1900 Budapest V., József nádor tér 1.) közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a KHI. 215—96162 pénzforgalmi jelzőszámára.

Egyes példányok beszerezhetők az 1055 Budapest V., Bajcsy-Zsilinszky út 76. sz. alatti hírlapboltban, az *Akadémiai Kiadónál*, 1363 Budapest V., Alkotmány u. 21. Telefon: 111—010. Pénzforgalmi jelzőszámunk: 215—11488, az *Akadémiai Könyvesboltban*, 1368 Budapest V., Váci u. 22. Telefon: 185—612.





# MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

AKADÉMIAI KIADÓ • 1973 • XXII. ÉVF. 3. SZÁM



# MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

1973

SZERKESZTI

POGÁNY Ö. GÁBOR

SZERKESZTŐ BIZOTTSÁG

ARADI NÓRA, DERCSÉNYI DEZSŐ, KATONA IMRE, KONTHA SÁNDOR, MOJZER MIKLÓS,  
VAYER LAJOS

## TARTALOMJEGYZÉK

### TANULMÁNYOK

ZÁDOR MIHÁLY: A magyar műemlékvédelem centenáriuma .....	157
HORVÁTH BÉLA: Adatok Weisz Fehér György életéhez és művészetéhez .....	173

### KUTATÁS

PROKOPP MÁRIA: Az esztergomi várkapolna gótikus falképeinek stílusvizsgálata.....	187
GYÉRESSY BÉLA: Pálos faragások mesterei .....	199

### ADATTÁR

#### MAGYAR MŰVÉSZEK A NAGYVILÁGBAN

M. KISS PÁL: Bordy András .....	216
POGÁNY Ö. GÁBOR: Jakoby Gyula .....	219
TIBÉLY GÁBOR: Szalay Lajosról .....	221

### KÖNYVSZEMLE

VÉGH JÁNOS: Heves megye műemlékei, I. Szerkesztette Dercsényi Dezső—Voit Pál. (Magyarország Műemléki Topográfiája VIII. kötet) Akadémiai Kiadó, Budapest, 1969.....	224
MOINÁR LÁSZLÓ: Szabolcsi Hedvig: Magyarországi bútorművészet a 18—19. század fordulóján Akadémiai Kiadó, Budapest, 1972 .....	227
KATONA IMRE: Bunta Magda—Gyulai Pál: Batiz monografia manufacturii de faianta fina, Cluj, Történeti Múzeum, 1971 .....	229
PATAKI ZOLTÁN: Crellin, J. K.: Medical Ceramics. Wellcome Institute, London, 1969.....	230



## A MAGYAR MŰEMLÉKVÉDELLEM CENTENÁRIUMA

Száz év rövid idő egy műemlék múltjában, de tisztelet érdemlően nagy idő egy intézmény vagy intézményes tevékenység történetében. Különösen igaz ez a magyar műemléki szervezet esetében, amely a múlt század nemzeti önállóságra törekvésének, a múlt feltárából táplálkozó nemzeti öntudat élesztésének eszmei áramlatától bontakozott ki, és a mai napig is kultúrpolitikai tevékenységünk egyik jelentős tényezője. Emellett a műemlékvédelem sajátos természetéből eredően, az egyes történeti korszakok tudományos (társadalom- és műszaki tudományos) elveinek, felkészültségének és gyakorlatának szigorú próbaköve, egyúttal pedig az építészeti alkotómunka szerves része.

A műemlékek túlnyomó többsége ugyanis nemcsak a történettudomány tárgyi forrása, történetkönyvünk egy-egy lapja — amint ezt Ipolyi Arnold mondotta —, hanem eszmei hatásuk, kultúrpolitikai jelentőségük mellett a mindenkori új építészet számára is igen sok gyakorlati útmutatást adnak, mint az építészeti alkotómódszer magas színvonalú példái, amelyekben a tartalom és forma, továbbá: az anyag, szerkezet és forma egysége, az arány, a ritmus, a harmónia tökéletes megoldásai stb. az építészeti alkotókészség kifejlesztésének jelentős eszközei. Természetesen következik ez abból, hogy a műemlékvédelem kultúrpolitikai céllal született, mely cél a műemlék helyreállítások régészeti és művészettörténeti előkészítése után, műszaki tevékenység útján realizálódik.

Minderről sok szó esett már a műemlékvédelem és annak elméleti alapját jelentő építészettörténettudomány művelése során. Tegyük hozzá ehhez még egy tanulságot, amelyre — néhány ironikus megjegyzéstől eltekintve — kevésbé figyelünk fel: a régi épületek ipari-technikai megoldásainak sokszor a mai építészet számára is utólráhatatlan minőségi színvonalára gondolok. Szomorú tapasztalataink miatt egyre többet kell gondolkodnunk azon, hogy mi a titka a régi építőanyagok időtálló-ságának, irigyelt tartós vakolataiknak, festéseiknek, milyen módon jelentkezik a szabványosítás és a méretkoordináció mai korszerű elve már a római építészetben, vagy a „szerkezetek esztétikája” a középkori boltozatnál.

A múlt emlékeinek tanulmányozásából levonható tanulságok mellett a centenárium ünnepi hangulatában elsősorban azokra a jelentős erőfeszítésekre kellett gondolnunk, amelyek a magyar műemlékvédelmi tevékenységet megeremtették. Egyben azonban, a megtett út állomásaira kitekintve, a jelen és a jövő feladataira kell figyelmünket fordítanunk, amely a mi munkánk — a szakemberek és társadalmi munkások — tevékenysége következtében válik majd olyanná, ahogyan a következő centenárium ünnepségein értékelni fogják.

Éppen ezért — és saját munkaterületemre való tekintettel — a reprezentatív ünnepi aktusok után elsősorban arra vállalkozhattam, hogy a műemlékvédelem elvei és módszerei fejlődésének tükrében — az egyes művek és élő személyek értékelésétől tartózkodva — rövid visszapillantást tegyek az elmúlt száz év műemlékvédelmére, főként azokra a problémákra és feladatokra irányítva a figyelmet, amelyeket a mi generációnknak kell megoldani. Mindezt csupán szerény csatlakozásul a centenáriumi ülésszakon műemlékvédelmünk vezető képviselői, Dr.

Merényi Ferenc<sup>[1]</sup> és Dr. Dercsényi Dezső<sup>[2]</sup> által tartott és írásban is megjelent kiváló elemzésekhez, ünnepi megemlékezésekhez<sup>[3]</sup>, hogy e folyóirat szerkesztői célkitűzéseinek megfelelően ezen a helyen is lerójuk tiszteletünket és megbecsülésünket a magyar műemlékvédelem százéves munkássága előtt.

\*

A magyar műemlékvédelem kialakulását, a fejlődés első szakaszát három forrásra vezethetjük vissza. Az egyik forrás a reformkor, majd a nemzeti romantika áramlatából és az általános európai műemlékvédelmi tevékenység hatásából táplálkozó társadalmi akció, a közvélemény cselekvő részvétele, sőt kezdeményezése. Ilyen volt pl. a Magyar Orvosok és Természetvizsgálók 1846. évi kassai ülésének problémafelvetése, vagy az MTA Archeológiai Szakosztályának 1847. évi javaslata a régészeti leletek védelméről szóló törvény alkotására, ill. ennek a folytatásaképpen az Archeológiai Bizottmány 1858. évi megalakítása, amely az első műemlékvédő szerv volt hazánkban. Ez a cselekvő közvélemény olyan kiváló és lelkes szakember gárda szellemi irányítása alatt állott, mint Pulszky Ferenc, Toldy Ferenc, Henszlmann Imre, Ipolyi Arnold és Rómer Flóris, akik közül az utóbbi három már a szervezett indulás, az 1850-ben megalakult bécsi műemléki apparátus hazai munkatársai. A társadalmi aktivitás nem az elvi-metodikai kérdésekre, hanem elsősorban a törvényes védelem biztosítására fordította energiáját, mint ahogyan a mai műemlékvédelemnek is első és alapvető teendője, hogy a műemlékek emberi kéz által történő rombolását megakadályozza és csak ezután törekedhet a természet pusztító erejével szembeni védelemre.

A társadalmi aktivitás hatását jelzik a Tudományos Akadémia és más testületeken elhangzott előadások és javaslatok (amelyekben Ipolyi Arnold és Henszlmann Imre szerepét kell kiemelni), majd pedig az 1866. évi, a műemlékek és régiségek védelméről szóló törvényjavaslat megszületése. Mindez első lépésben azt eredményezte, hogy a Centralkommission hatáskörét az Archaeológiai Bizottság vehette át, majd pedig a Magyar Mérnök és Építész Egylet 1870. évi képviselőházi javaslata alapján és az 1871. XVIII. tc., a törvényes védelem első lehetősége keletkezésével 1872. ápr. 4-én alakult meg az önálló magyar műemléki szervezet, a közoktatásügyi miniszter rendeletével létrehozott ideiglenes bizottság formájában. Ennek sikeres előkészítő munkája nyomán született meg az 1881. évi első műemléki törvény és jött létre a végleges szerv a Műemlékek Országos Bizottsága (MOB), amely már módot adott a műemlékvédelmi tevékenység két igen fontos ága: a hatósági funkció és a nyilvántartási rendszer kialakítására.

Műemlékvédelmünk kialakulásának másik forrását, már részben érintettem: az osztrák gazdasági, politikai és szellemi befolyás, Bécs építészeti hatása erősen érvényesült hazánkban még olyan területeken is, ahol nagy nemzeti ellenállással találkozott. Természetes, hogy méginkább érvényesültek olyan tevékenység esetében, amely egybeesett a magyar közéletnek az európai fej-



lódést igénylő, ugyanakkor a nemzeti öntudat erősítését is szolgáló, törekvéseivel. Ennek az építészeti hatásnak egy része kezdetben a Centralkomission közvetlen irányításában, később csupán szellemi ráhatásában jelentkezett. Más része a Bécsben tanult magyar szakemberekre gyakorolt szakmai befolyás (pl. Franz Schmidt professzor hatása), továbbá az osztrák–német építészek, talán további kutatást igénylő, első magyarországi munkái formájában érvényesült, és a magyar műemlékhelyreállítások első periódusának elvi-metodikai kérdéseire döntő hatással volt.

A harmadik forrás a korszak építészeinek jelentős gyakorlati tevékenysége, amely nélkül a sikeres indulás ugyancsak elképzelhetetlen lett volna. Érdekes körülmény, amely bizonyos fokig az eklektika építészeti stílusirányzatának lényegéből is fakadt, hogy a korszak legkiválóbb tervező építészei, akik egyúttal az építészettörténet műegyetemi professzorai voltak, egyben az első műemlék helyreállítások tervezői is. Így pl. Steindl Imre — aki a pesti műegyetem elvégzése után a bécsi Akadémián F. Schmidt tanítványa, majd 1869-től a pesti Műegyetem építészettörténet professzora volt — a kassai dóm, a vajdahunyadi vár, a budapesti belvárosi plébánia templom stb. restaurálása mellett számos új épület, így az Országház épületének is alkotója. (Nála a kor eklektikus stílusában gyökerező tervezői szemlélet és tehetség mellett a restaurátor-magatartás — saját kora elveit figyelembe véve is — kevésbé érvényesül.) Ugyanilyen szakmai pályakezdés, a bécsi iskola után végzi Schulek Frigyes — az egyetemi tanszéken váltva Steindl Imrért — többek között a lőcsei, pozsonyi, karscai, visegrádi, főként pedig a budapesti Mátyás templom helyreállítását (1873-ban, tehát ugyancsak centenárius időben), és tervezte új épületként a kor stílusában a Halászbástya együttesét.

Nyilvánvalóan más tényezők is szerepet játszottak a magyar műemlékvédelem kialakításában, de az említett három komponens vezető szerepe vitathatatlanul látszik.

E három forrásból táplálkozott és növekedett igen tekintélyes folyamattá a magyar műemlékvédelem első korszaka[4]. Ha ennek a kb. 50–60 évnél, különösen pedig a múlt század utolsó negyede műemlék helyreállítási tevékenységének volumenét kiszámítanánk, elgondolkodtatónak nagy összeget kapnánk eredményül. Persze ezek az épületek többnyire a kor építési igényeiből eredő gyakorlati funkció kielégítését jelentették, amelyek egyébként a fellendült építőtevékenység során, új épületben realizálódtak volna. (Ez azonban minden időben és ma is érvényes megállapítás.)

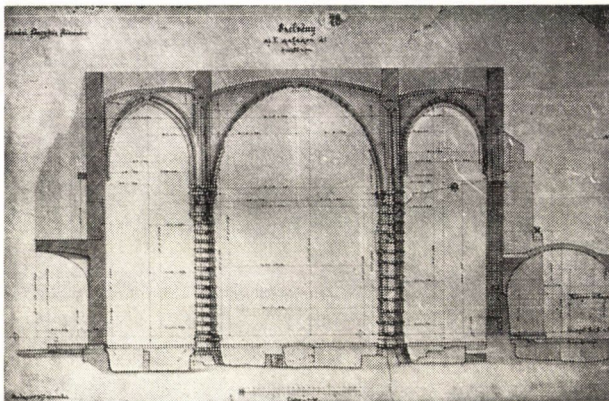
A hirtelen kibontakozó, a nemzeti erőket és nemzeti közti elveket egyesítő tevékenységnek az alapelvei és gyakorlati módszerei csakis a három alkotórónak megfelelően alakulhattak. A nemzeti érzésből táplálkozó szellemi erők azt követelték, hogy a múlt pusztuló emlékei a nemzet régi nagyságát reprezentáló monumentális alkotások legyenek. Ehhez járult az európai meg az osztrák építészet és műemlék helyreállítás általános gyakorlata: az eklektikus stílus elveiből és nagy történeti-alaktani tudásából kibontakozó *purisztikus* műemlék helyreállítási módszer, amely a magyar építészek tervezési módszereit is meghatározta.

Meg kell azonban jegyezni, hogy ez az általánosan ismert és hangoztatott sommás megállapítás — az újabb kutatások tükrében — óvatosabb és az egyes konkrét esetekre differenciált elemzést kíván. Mai műemlékvédelmünk nemzetközileg elfogadott helyes szemlélete és módszere nem kívánja már, hogy a régi purisztikus helyreállítások negatív példáin bizonyítsuk a mai elvek helyességét. Nyilvánvaló, hogy a „stílszerű” helyreállítások kora véglegesen lezárult már a század első évtizedeiben és azok a sajnálatos veszteségek, amelyek ezáltal az egyes műemlékeket érték — a nem „stílszerű” részek lebontásával — többé nem pótolhatók. Komoly hibát követnénk el azonban, ha az adott kor gazdasági-társadalmi és szellemi viszonyai által meghatározott elveket és módszereket (éppen úgy mint pl. magát az eklektikus stílust) *mai* kritikai szemléletünk mérlegére állítanánk.

Másrészt a műemlékek helyreállítás utáni képét az adott korszak felfogásának megfelelő mércével vizsgálva, mint *együttes építészeti alkotást* kell értékelnünk (még akkor is, ha ezt *ma* a legélesebben elítéljük) és így kell differenciálnunk a „jó” és „rossz” helyreállításokat. Végül az egyes helyreállítások alaposabb vizsgálatával arra az eredményre fogunk jutni, hogy nem minden e korszakbeli restaurálás, ill. tervező építész esetében áll fenn a mai szemléletünk szerinti hitelességre törekvés hiánya (a kor ízlésének és elveinek megfelelő tényezők korlátait figyelembe véve). Így pl. a gyakran eklektikus Schulekműnek tartott Mátyás templom esetében már annak kiváló monográfia írója Csemegi József[5] és a külső helyreállítás tervezője Borsos László[6] is megállapította, hogy a helyreállítás a háromhajós csarnok-tér tökéletes visszaállításával történt, a szerkezeti-statikai okokból csak bontás-visszaépítés (esetenként anastylosis) eszközzével. Mindez végső bizonyosságot nyert a nemrég befeje-

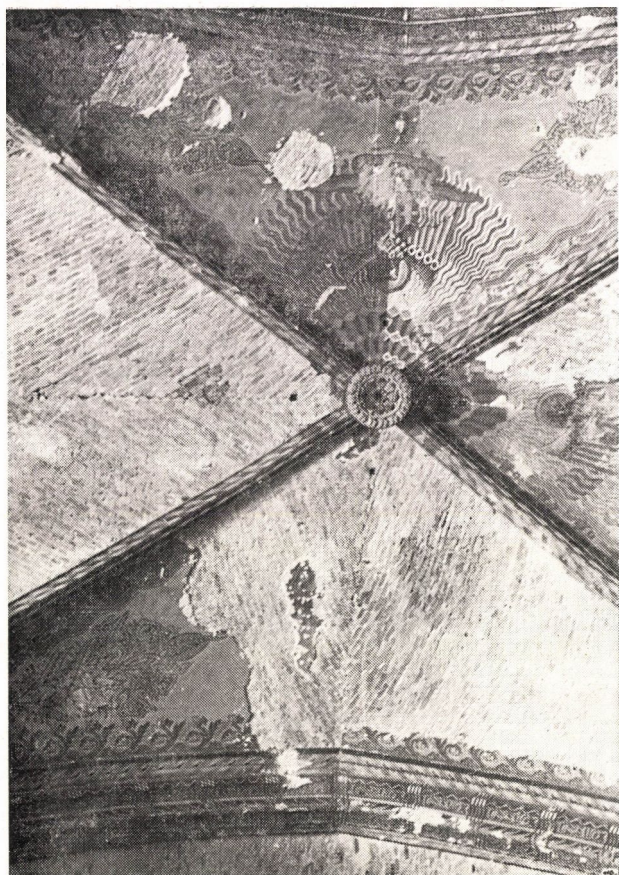


I/a.



I/b.





1/c.



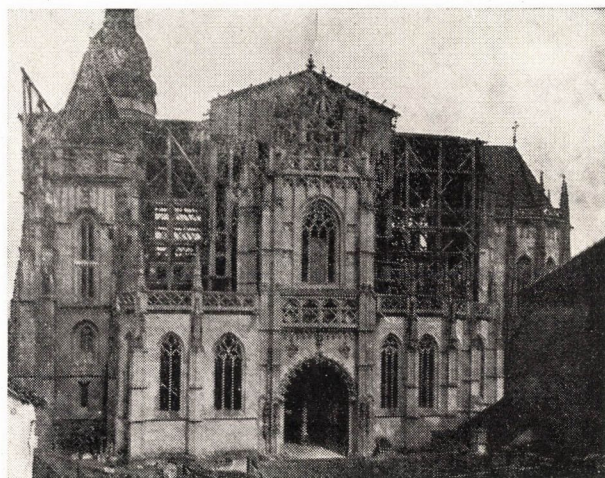
1/d.

1. Budapest, Mátyás templom. a) Schulek Frigyes helyreállítása idején készült felvétel. b) Schulek Frigyes helyreállítási tervének részletei. c) és d) Az 1971-ben befejeződött helyreállítás részlete. A helyreállítás a Schulek-kori (már folyamatában műemlékké vált) állapotot rekonstruálta.

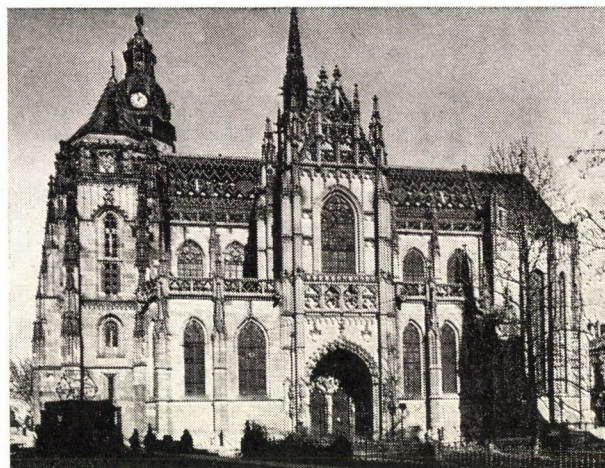
zett belső helyreállítás során, ahol a Schulek-hagyaték tanulmányozásából [7] és az állványozás során lehetővé vált falkutatásból világosan megállapítható volt a még rekonstruálható részek helyreállításának hitelessége, a jó állapotban levő darabok helyszíni megtartásával, az erősen pusztult faragványok ma már csak kis részben helyesíthető újrafaragásával (amit a kor építési igénye követelt) és azzal a szigorú írásos rendelkezéssel, hogy az eredeti darabokat kötárba kell helyezni (1. a, b, c és d kép). Kevésbé áll mindez a kassai dóm helyreállítása esetében (2. a, b kép).

Úgy vélem, centenáris emlékezésünk műemlékvédelmünk első úttörőire megkívánja, hogy a konkrét elemzések, monografikus kutatások sorával próbáljunk hitelesebb képet festeni e korszak munkásságáról.

Az elvek és módszerek fejlődésének következő, második szakasza már a műemléki hitelesség, az egyes műemlékek történeti fejlődésben való bemutatásának mai napig is érvényes korszerű szemléletéhez vezet bennünket. E korszak úttörője, az új elmélet és gyakorlat egységét konkrét helyreállításokban realizáló Möller István professzor, aki Schulek után 1914-ben vette át a műegyetemi tanszék vezetését. A vajdahunyadi vár, a gyulafehérvári székesegyház és főként a zsámbéki templom helyreállításával (3. kép), példát mutatott a helyreállítást



2/a.



2/b.

2. Kassa, dóm. A purisztikus helyreállítás szélsőséges példája (Steindl Imre): a) helyreállítás közben, b) helyreállítás után





3. Zsámbék, premontrei apátsági templom romjai Möller István új, úttörő jelentőségű helyreállítási módszerének példája

megelőző kutatások módszerére és e módszer rendkívül elmélyült és alapos végrehajtására, továbbá a hitelesség, a műemlék történeti és esztétikai értéke helyes mérlegelésével történő tervezésre és művezetésre. A zsámbéki templom már demonstratív és iskolát teremtő példája a műemlékek fennmaradt állapotának megóvását és nem stílszerű kiegészítését célul tűző műemlék helyreállítási módszernek azzal, hogy kiegészíteni csak ott szabad, „ahol a kiegészítés módjára félreismerhetetlenül biztos nyomok maradtak”.

Módszerét leghívebben saját szavai ismertethetik, idézzük ezért itt A vajdahunyadi vár építési korai című munkája előszavának egy részletét, amely nem az ismert általános alapelveiről, hanem a megelőző kutatásokról vallott nézeteiről ad igen tanulságos képet.

„A korok megállapítására nem kevésbé fontosak a formai alakulások, az építészeti részletek, a profilok és azok szerkezetének ismerete, a köjelzések és mesterjegyek, valamint szobrászati részeknek megfigyelése, de nagy befolyással bírnak a helyes meghatározásra gyakorlati szempontok is, melyek eddig a vajda-hunyadi várnál teljesen figyelmen kívül hagytak.

Vonatkoznak ezek az építési anyagokra, amelyekből emlékeink készültek, különösen a kövek és téglák méreteire és minőségére, a köveknek termelési helyére, megmunkálásának és elhelyezésének módjára...

Kiváltképpen a falazatok kötőanyagának, az alkalmazott habarcsnak tanulmányozása teszi lehetővé egy és ugyanazon építmény különböző korú építkezéseinek felismerését. Ennek megfigyelése módot nyújt arra, hogy nem csupán fennálló épületrészeknek, de romoknak, idomtalan nyers faltömegeknek és kővakásoknak, sőt ásatásoknál talált fal-törmeléknek hovatartozását is megállapíthassák.” [8]

(Ez utóbbi megjegyzések különösen aktuálisak ma számunkra, amikor a habarcsok kormeghatározása ez-azt módszerét kutatjuk, több szakterület legkorszerűbb ismereteinek és technikai eszközeinek segítségével.)

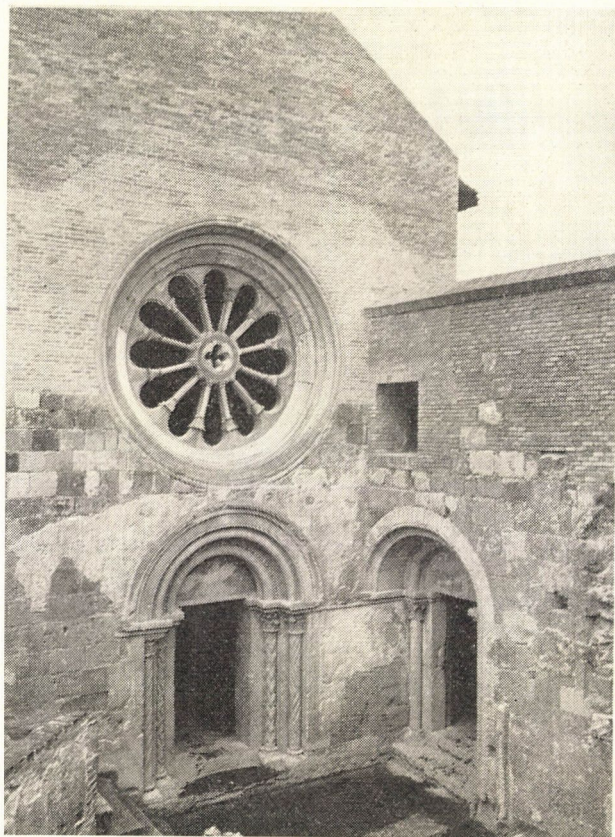
Möller István 1934-ben bekövetkezett halála egybeesett a műemlékvédelmi szervezet, a MOB második szakaszának, szakhivatallá szervezésének időpontjával, amelynek vezetője Gerevich Tibor professzor a felszabadulás előtti évtizedek szellemi életének, művészettörténeti és műemlékvédelmi tevékenységének jelentős képviselője. Ez a szervezeti változás metodikai vonatkozásban a szigorú hitelesség irányában továbbfejlesztette és hiva-

talos gyakorlattá tette a Möller István által kezdeményezett elveket. Az egykori munkatársak és tanítványok a korábbi elvekből kiindulva folytatták e tevékenységet, amely új csúcsponthoz érkezett az esztergomi királyi palota és kápolna helyreállításával (Gerevich Tibor, Lux Kálmán) meg a székesfehérvári királyi bazilika romkertjének, lapidáriumának kialakításával (Lux Kálmán, Lux Géza). A hitelességre törekvés elve Esztergomban az új részek még határozottabb, erősen hangsúlyozott idegen anyaggal történő megkülönböztetésével valósult meg (4–5. kép).

Mivel csupán a fővonalak felvázolására vállalkozhatunk, itt sem térhetünk ki az egyre szélesedő szakembergárda számos, kiváló tagja által továbbfejlesztett és gyakorlati munkásságukban megvalósult elvekre és módszerekre. Még kevésbé tehetjük ezt a továbbiakban, már a mai tevékenységünk területére érkezve.

A főbb állomások számbavételénél is kiemelkedő jelentőségű esemény műemlékvédelmünk történetében is hazánk felszabadulása, az új gazdasági és társadalmi rend építése, amely tevékenységünk számára éppen azon a téren hozott kedvező fordulatot, ahol a legtöbb nehézséggel küzdött: a biztos jogi, szervezeti és gazdasági alapok megteremtésében.

A felszabadulás utáni időszak romeltakarítási, újjáépítési munkálatainak hatalmas aktivitása, a Közmunkatanács tevékenységi körébe utalt műemlék-mentések, állagbiztosítások és helyreállítások terén is igen jelentős munkát végzett. Az elvek és módszerek e korszakban csupán a gyakorlati szükségszerűség merlegén mérhetők és örömmel állapíthatjuk meg, hogy számos jelentős műemlékünk vagy műemléki együttesünk (pl. a budai Várnegyed) mai képe e korszak erőfeszítéseinek eredményeként áll ma előttünk (6–7. kép). Nem csökkentheti ennek értékét sem a néhány, sajnálatos módon elbontott — mai szemmel nézve talán megmenthetőnek ítélt — épület, sem a vári „Nikotex” foghíjbeépítések



4. Esztergom, királyi palota és kápolna. Az új módszer végső kialakulása. (Gerevich Tibor—Lux Kálmán)





5. Székesfehérvár, romkert. Az egykori királyi bazilika romjai a legutóbbi konzerválás után. Romkert tervezésének reprezentatív megoldása (Lux Géza). A romfalak bemutatása a szokásos problémát itt sem kerülte el: a falak világos értelmezhetőségével adós maradt. — Foto: Király György

vagy a hatósági apparátus egy ideig még igen csekély létszáma. Amikor a népgazdaság ereje ezt lehetővé tette, az 1949. évi 13. törvényerejű rendelet alapján a Múzeumok és Műemlékek Országos központjának megalakulásával új impulzust kapott a szervezett műemlékvédelmi tevékenység. Ugyanebben az évben alakult meg a Fővárosi Tervező Intézet és annak műemléki csoportja (Csemegi József vezetésével), a Budapesti Városrendezési Intézet műemléki szakosztálya (Pogány Frigyes vezetésével) és a KÖZTI vári műtermének Meczner Lajos és Borsos László által vezetett csoportjai. Ehhez járult a társadalmi „segédcsoportok”, a Műemléki Albizottságok megszervezése (1950), az MMOK, majd pedig a VÁTI városképi és műemléki vizsgálatainak megindulása, az építészettörténet és a műemlékvédelem elméleti kérdéseinek marxista kutatása az MTA illetékes bizottságainak irányításával [9], továbbá a Magyar Építőművészek Szövetsége Műemléki Bizottságának aktív tevékenysége. Ezekre az alapokra épülhetett a műemléki nyilvántartás [10] és a falkutatások tudományos dokumentációja metodikájának kidolgozása a budai Várnegyed lakóházainál, nagyszabású műemlékfeltárások megindulása (budai Várpalota, Visegrádi Mátyás palota stb.), és a műemlékek hasznosításával kapcsolatos széles körű akciók, tanulmánytervek készítésének első lépései.

A felszabadulást követő első évtizedet az új, nagyobb feladatok szervezeti, elméleti és metodikai előkészítése korszakának is nevezhetnénk. Az alapvető változás 1957-ben következett be, amikor a műemlékvédelemnek az építésügyi miniszter hatásköre alá helyezését követően a műemléki ügyek az MMOK — Építészeti Tanács (1953) — Országos Építésügyi Hivatal szervezeti állomásain keresztül végleges gazdát találtak: megalakult az Országos Műemléki Felügyelőség. Ez a Várgondnoksággal

együtt is csupán néhány főből álló kis hivatali apparátus, a felső vezetés támogatásával és a hivatalvezetés energikus, céltudatos fejlesztési tevékenységével alig néhány év alatt érte el mai, nemzetközileg is jelentős létszámát és szervezeti formáját. A felső vezetés hatékonyságának növelése érdekében az építésügyi miniszter konzultatív jellegű Műemléki Bizottságot hívott létre.

Ugyancsak ekkor született a Budapesti Műemlék Felügyelőség, amely a Fővárosi Tanács VB Városrendezési és Építészeti Főosztálya szervezeti keretében működve jól bizonyítja a városrendezés és műemlékvédelem együttműködésének szükségességét.

A tervszerű fejlesztés eredménye a műemléki apparátus végleges kiépítése, a Műemléki topográfiák lassacskán, de mégis gyarapodó kötetei, a Műemlékvédelem c. folyóirat megindítása, az ország műemléki állaga felülvizsgálatának Műemlékjegyzékben is lefektetett dokumentációja és a törvényes védelem további lehetőségei az 1964., majd az 1967. évi törvény, ill. ÉM rendelet alapján. Az egyéb szakmai intézmények erőforrásainak fokozottabb bevonása a műemlékvédelem, ill. a műemlék-helyreállítások körébe, az MTA Építészettörténeti és Elméleti Bizottságának az elvi kérdések tisztázásában jelentős szerepet betöltő három nemzetközi konferenciája rendezésével is párosult, tevékenysége, a szakirodalom növekedése [11] és a társadalmi bázis további erősítése jelezték még az utat, amelyen a magyar műemlékvédelem a centenáriumi évéhez érkezett. Nagy segítséget jelentett a műemlékvédelem nemzetközi szervezete, az ICOMOS születése, amely a Velencei Cartaban lefektetett általános alapelvekkel olyan mércét állított az egyes országok műemlékvédelmi tevékenysége elé, amelyen keresztül világos képet alkothattak elveik és módszereik helyességéről. Az ICOMOS Magyar Nemzeti Bizottsága





6/a.



6/b.

6. Budapest, I. Szentháromság tér ostrom utáni és újjáépített (rekonstruált) állapota (Meczner Lajos, Borsos László). A grafika Pfannl Egon munkája.



7. Budapest, I. Uri u. 31. A háború utáni romokból újjáépülő budai Várnegyed a kutatási és tervezési metodika kiváló iskolája. A képen szereplő épület az új szellemű helyreállítások egyik első példája. A kutatást Csemegi József irányításával Czagány István és Thurszky Béla végezte, tervező: VÁTI Dragonits Tamás. — Foto: Pusztai Rózsa

és az MTA Építészettörténeti és Elméleti Bizottsága már 1965-ben széles körű és az ICOMOS kiadványában publikált anketon vitatta meg ezt a kérdést, amelyen az előadók és a 31 hozzájáruló lényegében az ország valamennyi szakembere előtt fejtette ki véleményét[12]. A mérleg az elvek és módszerek tekintetében egyértelműen pozitív volt. Ezt állapította meg az ICOMOS 1969. évi oxfordi és a legutóbbi, 1972. évi budapesti kongresszusa is, amely ezen véleményét azzal is kifejezésre juttatta, hogy ismét a Végrehajtó Bizottság tagjává választotta a Magyar Nemzeti Bizottság elnökét.

Az elveknek és módszereknek az utóbbi másfél évtizedben történt tisztulásában és a technikai megoldások tökéletesedésében jelentékeny szerepet tölthettek be — még az eddig csekélyebb részvételük mellett is — az ICOMOS állandó munkabizottságainak konferenciái és azok kiadványai[13]. Az OMF mellett kialakultak a műemlékvédelem egyéb szakmai bázisai: a VÁTI és a BU-VÁTI Műemléki osztálya, ill. szakosztálya, az IKV (jelenleg FIMÜV) Műemlék Osztálya és régi hagyományait folytatva: a Budapesti Műszaki Egyetem Építészettörténeti Tanszéke (jelenleg: Építészettörténeti és Elméleti Intézet).

Mindezek a tényezők: a régi hazai hagyományok, a felszabadulás utáni elméleti-metodikai és a nagyszámú feladatban kicsiszolódott gyakorlati munkásság, a nemzetközi MTA konferenciák, az ÉVM Műemléki Bizottsága és az ICOMOS nemzetközi szintű elméleti iránymutatása segítették hozzá a műemlékvédelem különböző területén dolgozó szakembereket ahhoz, hogy a tervezés alapelveit illetően lényegében egységes és — a külföldi szakemberek szerint is — helyes álláspont alakult ki hazánkban. Így tehát bebizonyosodott, hogy a szocialista rendszerben válhat igazán világossá és valósulhat meg a műemlékvédelem kultúrpolitikai célja, helye és szerepe a művelődéspolitikánkban, amely vitathatat-



anná teszi, miért kell népgazdaságunk anyagi erőinek egy részét erre a tevékenységre fordítanunk. Ennek megfelelően kell támaszkodnunk a műemlékek eszmei és kulturális hasznosítására ügyében a Művelődésügyi Minisztérium tevékenységére, amelyre a kormányzat ezt a feladatot róta. Kétségtelenül a műemlékvédelemnek ez a része egyszerűbb azokban az országokban, ahol a műemléki ügyek az MM hatáskörébe tartoznak. A nálunk kialakult, egészében sokkal kedvezőbb szervezeti forma azonban kétségtelenül megéri a „kisebbit gazda” munkájának kissé nehezebb megvalósíthatóságát.

A helyesen meghatározott cél e tevékenység állami és társadalmi támogatásának előfeltétele. Így tehát ma már egyre kevesebbet kell bizonyítgatnunk egy-egy műemlék fenntartásának szükségességét, és lényegében megszűntek a korábban néha előforduló indokolatlan műemlék-bontások. Napirendre kerülhetett a népi műemlékek védelmének igen nehéz, de rendkívül fontos ügye is. (Kíváncsinos lenne, ha a szép számban létesülő skanzenek mellett az in situ védelem technikai megoldása legalább kutatási feladatként szerepelne.)

Hosszas viták alapján világos kép alakult a műemlék helyreállítási tevékenység alapfogalmainak tisztázása, az egy nyelven beszélés terén. Enélkül ugyanis egységes elvek nem alakíthatók ki. Ma már feltehetően mindenki ugyanazt érti nálunk „konzerválás”, „restaurálás” vagy „kiegészítésen”. (Talán a romemlékek vonatkozásában nem egészen világos a terminológia: a konzerválás, ill. állagbiztosítás művelete mellett a legtöbb esetben igyekezzünk, főként didaktikai okokból, kiegészítéseket készíteni. Ezt a műveletet összességében tehát a restaurálás fogalmába kell sorolnunk, vagy amennyiben a szokásos rom-konzerválás kifejezést kívánjuk használni, utalnunk kell a művelet „kiegészítéses” jellegére.) A kiegészítések vonatkozásában sokkal nehezebb az egységes álláspont kialakítása, nem annyira elméleti, mint inkább gyakorlati vonatkozásban. Az alapkérdésben — úgy vélem — tökéletes egyetértés alakult ki: az utolsó évtizedek magyar műemlék helyreállításában aligha találunk történetileg megalapozatlan kiegészítéseket, lényegében egységes az álláspontunk a megtartandó és bontható részek értékelése, a középkori fragmentumok bemutatásának szükségessége, a történeti és esztétikai érték helyes mérlegelése terén. A túlzott kiépítések egyidőben feltűnt veszélye is megszűnt, a szerkezeti megerősítést, didaktikai célt szolgáló vagy helyenként funkcionálisan szükséges új részek a mai kor nyelvére beszélnek, az „azonos formával, eltérő anyaggal vagy textúrával” elve alapján vagy elválasztó jelöléssel. Bátran mondhatjuk, hogy mentesek maradtunk (egyetlen példa: a budai vár kupolája kivételével) a régi történeti korok stílusában tervezett, archaizáló kiegészítésektől. Meg kell azonban jegyezni, hogy a pusztán védelmi célból történő kiegészítések, védő falkoronák, gyakran csupán azért készülnek, mert nem terjedt el még annak felismerése, hogy a korszerű technika ismerete és alkalmazása esetén feleslegesek ezek. (Különösen, ha meggondoljuk, hogy gyakran hamarabb pusztulnak el, mint a védendő régi fal)[14].

A régi és új viszonyának éppen a budapesti ICOMOS Kongresszuson történt megvitatása világosan bizonyította, hogy a város-megságrenndű műemlékvédelem (történeti városközpontok) legnehezebb feladatát: a történeti környezet reanimációjával járó új beépítéseket is, igen kevés kivétellel, eredményeink közé könyvelhetjük (l. a budai Várnegyed foghíjbeépítéseit)[15]. Ugyanezt mondhatjuk el a műemlékek hasznosítása, a „holt műemlékek” élővé tétele területén is[16]. A történeti városok rekonstrukciójának példája Budán kívül Sopron és Székesfehérvár is, mely utóbbi egyben város-történeti tudományos ülésszakaival az egész magyar városépítéstörténet (a helyreállítás elméleti alapjai) kutatása terén is sok segítséget ad a műemlékvédelem helyes módszerei kialakításához. Nem véletlen, hogy a műemlékvédelmi centenárius ünnepségeinek egy részét Székesfehérváron rendezték.

A helyes módszerek kialakítása terén jelentős eredmény az OMF-en belül kibontakozó komplex együtt-

működés a feltérési, kutatási munkával megbízott régész, művészettörténész meg a tervező, beruházó, kivitelező építésmérnökök és más műszaki szakemberek között. Mindezek egy szervezeten belüli lebonyolítása igen nagy előnyt jelent. Így válik lehetővé az adott műemlék helyreállításában részt vevő bölcsész és műszaki (esetenként képzőművészeti) képzettségű szakemberek közös nyelvének kialakítása, amely jól átgondolt, komplex, egységes módszerrel kidolgozott tudományos dokumentációban realizálódik. Ebben a régészeti feltérési dokumentálása és a tervezést megelőző felmérések és egyéb műszaki munkák már az egységes közös nyelven szálalhatnak meg, biztos alapot teremtvé ezáltal a tervek elkészítéséhez. A jövőben ez az együttműködés remélhetőleg még tovább tökéletesedik, a korszerű technika (pl. fotogrammetria) felhasználásával, és további sikereket hoz a műemlékek korszerű nyilvántartási dokumentálásában is.

A különböző szakemberek egy intézményen belüli működése — a hatóság, a beruházó-műszaki ellenőr, a régész, a tervező és a kivitelező jó együttműködésének és e folyamat egységes irányításának nemzetközi szín ten nézve is páratlanul kedvező lehetőségei mellett — nyilvánvalóan azzal a veszéllyel is jár, hogy a „házonbelüli” ellenőrzés kevésbé hatékony és a kivülálló objektív látókörre nem érvényesülhet. (Ezen könnyen segíthetne a miniszter mellett működő Műemléki Bizottság ilyen irányú tevékenysége, a fővárosi gyakorlatban jól bevált Várbizottsághoz hasonló testület, vagy az ÉVM egyéb intézményeinél működő ellenőrző tanács.)

Műemlékvédelmünk szakmai színvonalának emelkedését, a helyes elvek kialakítását segítette szakterületünk széles körű irodalmának növekedése. Örvendetes az építészettörténeti alapok, a topográfiák, műemléki monográfiák és a helyreállításokról szóló ismertetések nagy számban történő megjelenése. Jelentékeny szerepet vállaltak ebben az OMF évkönyvei és a Műemlékvédelem c. folyóirat. A jövőt illetően éppen ez utóbbiban állapította meg 1971-ben Merényi Ferenc az elvi-metodikai (1,2%), a kritikai (0%) és a műszaki témájú (2,4%) cikkek növekedésének szükségességét. [17].

A helyes elvek és módszerek kialakításában rendkívül sok történt az utolsó egy-két évtizedben, és a következő években is nyilvánvalóan tovább érelednek mindezek az elméleti és gyakorlati tevékenység során. Ugyanezt mondhatjuk a tárgyi és szemlélyi feltételek, az állami támogatás alakulása terén. Talán nem felesleges ennek számszerű említése sem, mivel éppen a helyes elvek, módszerek és a konkrét anyagi ráfordítások terén nem eléggé tájékozott még a szakmai közvélemény sem.

Az adatok tanúsága szerint tehát hazánkban évi kb. 550 millió forintot költenek a Műemlékjegyzékben szereplő műemlék, műemlék jellegű vagy városképi (faluképi) jelentőségű épületek helyreállítására.

Ebből az OMF saját hiteléből és más szervek részére vállalt szerződéses kivitelezésben készít évente kb. 60 millió, más kivitelező (vidéki) készült évente kb. 240 milliót a Föv. Műemlék Felügyelőség hiteléből és az IKV lakóházfelújítási keretéből, a fővárosi építőipar kivitelezésében készült évente kb. 100 millió, a budai várpalota kivitelezésére fordított összeg (Középület-építő Váll.) évente kb. 150 millió forint.

*E számok mérlegelésénél azonban figyelembe kell venni, hogy ezek nagyrészt a különböző gyakorlati funkciót ellátó épületek használatához mindenképpen szükséges épületfelújítás hitelét jelentik.*

Így tehát a régi lakóházak felújításánál nem műemlék esetében is végrehajtandó lakás-korszerűsítések, vagy a budai Palota esetében az ország vezető kulturális intézményei funkcionális szükségletei, egy kastélyban elhelyezett iskola vagy szociális otthon költségkihatásai-ban csupán tört részt jelentenek a kifejezetten műemlék-jellegű költségek. Csúpan az OMF 60 milliós hitele esetében mondhatjuk, hogy ennek döntő többsége kifeje-



zetten kultúrpolitikai, műemlékvédelmi szempontok érdekében kerül felhasználásra.

A felújítási (helyreállítási) hitelek mellett a műemlékek esetében is beszélhetnénk a helyreállított műemlékek karbantartási hiteléről (mint általában minden épület esetében), ami különösen jelentős kérdés a rendeltetésszerű használat nélküli műemlékek (romok) esetében. Ilyen adat azonban nem áll rendelkezésre és ez nem csak az információ, hanem az ilyen irányú tevékenység hiányát is jelenti.

A műemlék helyreállításának tervezési munkáira fordított állami hitel a kiviteli összegnek megfelelően alakult (kb. 28 millió forint). Az OMF saját kiviteli munkáinak egy részét, kb. felét tervezi az OMF Tervezési Osztálya. Igen jelentős a VÁTI tervezési tevékenysége, kb. 6 millió forint évente. A többi tervezési munkát a Műszaki Egyetem illetékes tanszéke és a különböző tervező vállalatok, sajnos gyakran speciális képzettséggel nem rendelkező tervezői, végzik.

A fenti adatokon gondolkodva, megállapíthatjuk, hogy nagy szerep vár az OMF hatósági-felügyeleti jogkört ellátó szakembereire, akik a teljes 550 milliós ráfordítás hatósági engedélyezését meg a folyamatos védelem munkáját végzik. Az OMF saját tervezésű és kivitelezésű munkái pedig — az előkészítés, tudományos kutatás, tervezés és kivitelezés megfelelő osztályainak személyi adottságai, szakmai felkészültsége folytán — irányt mutathatnak az egységes elvek és korszerű módszerek kialakításában, elterjesztésében.

Az államnak a műemléki ügyek iránti megbecsülését fejezi ki az Országos Műemléki Felügyelőség új rangos

székházának létesítése (amely egyúttal a műemlék épület új funkcióra való hasznosításának kitűnő példája), az ICOMOS kongresszus és a centenáris ünnepségek megrendezésének finanszírozása, továbbá a magyar műemlékvédelem legkiválóbb kb. félszáz képviselőjének kiüntetése.

Kérdés ezután, hogy a *helyes elvek és módszerek és a jelenlegi jogi, szervezeti, tárgyi és személyi feltételek biztosításával milyen gyakorlatot folytat a műemlékvédelmünk?*

A válasz itt is lényegében pozitív, bizonyítják ezt a különböző történelmi korszakaink, világi és egyházi funkciójú szépen helyreállított műemlékei (8—31. képek), de nyilvánvalóan ez a kérdés megoldásának nehezebb és több problémával járó része. *Anélkül, hogy azokat a területeket felsorolnám, ahol meglátásom szerint a fenti elveknek megfelelően folyik a munka, talán nem tűnik ünneprontásnak, ha néhány olyan problémára is felhívom a figyelmet, amelyek akadályozzák a munkát és egyelőre nehezítik, hogy minden területen a nemzetközi élvonalhoz tartozunk.* Ezekkel kapcsolatban szeretnék néhány javaslatot tenni, csatlakozva az ünnepi számvetés gyakorlati hasznosításához.

Az egyik ilyen probléma a műemlékállomány kellő dokumentációval rendelkező, naprakész nyilvántartásának szükségessége. Ez elősegítené műemlékeink folyamatos ellenőrzésének lehetőségét, szakítva azzal a kényszerű gyakorlattal, hogy egy-egy műemlék csak akkor kerül az érdeklődés körébe és válik tervtári anyaggá, amikor a helyreállítására sor kerül.

A másik ilyen probléma, amely munkánk eredményességének is fokmérője, hogy milyen módon sikerült



8. Aquincum, római polgárváros romterületének restaurálása. Konzerválás és didaktikus jellegű rekonstrukció. Régész: BTM, Póczy Klára, építész: BME, Hajnóczi Gyula. Foto: Orlay





9. Csempeszkopács, románkori templom restaurálása után. OMF, Mendele Ferenc. — Foto: Dobos Lajos



11. Nógrádsáp, jellegzetes magyar gótikus falusi templom. A korszerű elvek szerinti helyreállítás szép példája. A műemlék teljes történetének bemutatását célzó restaurálás helyes elve (Velencei Carta) ellenére is vitatható a copf oltár megtartása. (OMF, A. Kozák Éva—Sch. Pusztai Ilona) Foto: Pusztai Rózsa



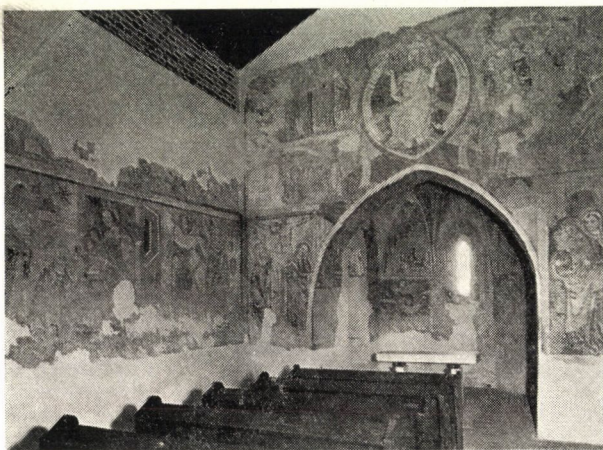
— a helyes elvek és módszerek alkalmazásával — valóban „konzerválni” a helyreállított műemlékeket (ez a restaurálásra is vonatkozik, mivel az értelemszerűen minden esetben konzerválást is jelent). Ez a kérdés tehát a ráfordítások hatékonyságát, egyben munkánk műszaki-tudományos színvonalát is jelenti, így talán nem szükséges bizonyítani e kérdés felvetésének jogosságát. De bizonyítják ezt, sajnálatos módon, a már helyreállított épületeken néhány év múlva megjelenő pusztulás, faldnedvesség, foltos és lepergő vakolatok, festések, a szép-működő falkoronák alatt a páradiffúzió csökkentése miatt kifagyó eredeti kövek, még a kőtárakban is pusztuló értékes kőfaragványaink stb. [18]. (A közölt és pozitív példáknak szánt képek egy része is erről tanúskodik.) Ezek kiküszöbölése csak oly módon lehetséges, ha belátjuk, hogy ezek nem „természeti csapások” és a legrégibb épületeket, csak a legkorszerűbb technikával állíthatjuk helyre, a helyreállítási tervet pedig csak pontos, a tudományos dokumentáció szerves részét képező épületdiagnosztikai vizsgálat alapján készíthetjük el. (A „tudomány” ugyanis ez esetben műszaki tudományt is jelent.) Ilyen alapelvek alapján dolgozik ma már minden ország műemlékvédelme, korszerű technikai eszközök és kutatások birtokában. De ezen az úton haladnak a képzőművészeti és nagy múzeumi restaurálások hazánkban is. El kell érünk, hogy a tervező és kivitelező építészeink éppen olyan korszerű technológiai képzettséggel rendel-

10. Bőde, zalaszentmihályfai románkori templom restaurálása után. A különböző periódusok hiteles bemutatása a műemlék harmonikus egységét is biztosítja. Egyben az új vegyi falszigetelés első kísérlete. (OMF, Walter Ilona—Vladár Agnes) — Foto: Kirdly György

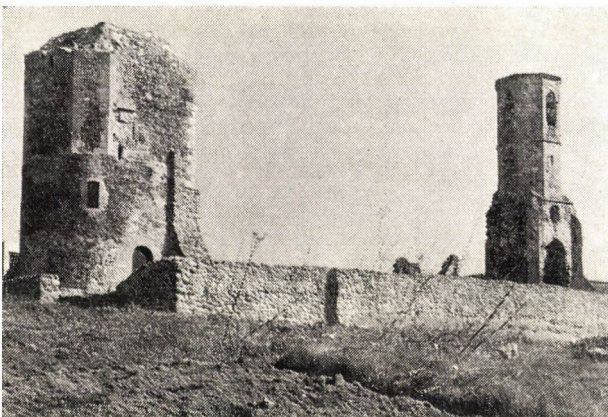




12. Egervár, gótikus templom. A helyreállításból a téglagótika hazánkban különleges példája bontakozott ki. (Nemz. Múz. S. Nagy Emese—VÁTI Dragonits Tamás) — Foto: Dobos Lajos



13. Velemér, koragótikus falusi templom, a falképrestaurálás magas színvonalú feladata. (OMF, H. Nándori Klára, restaurátorok: Lente J., Bozó P., Dedk K.) — Foto: Mihalik Tamás



14. Kiskanai vár. Kiegészítés és romfalkonzerválás módszerével helyreállított várunk, amely a múzeumi ismeretterjesztést ilyen formában is szolgálni tudja. (Erdei Ferenc)



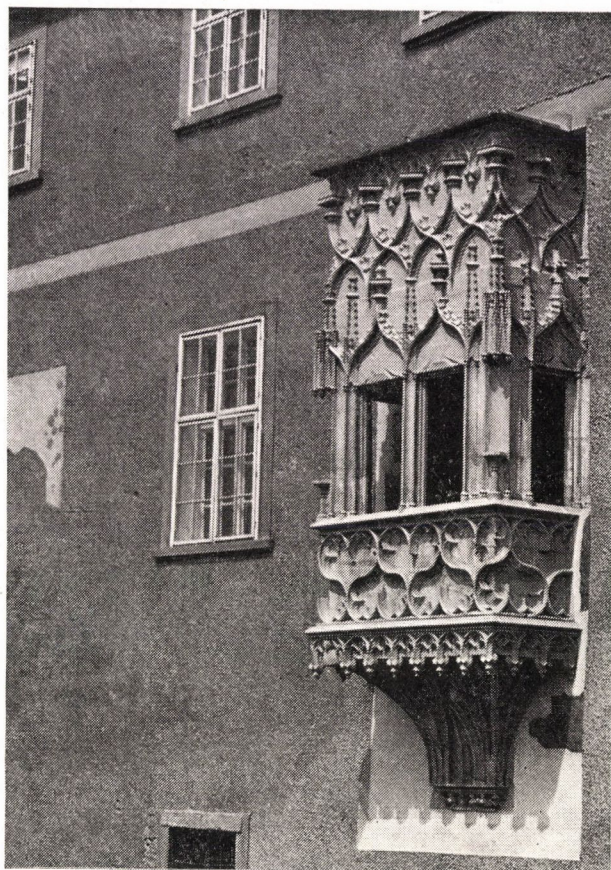
15. Sümeg, vár. Számos rom formában fennmaradt várunk mai romfal konzerválásának monumentális példája. (Kopány Tibor) — Foto: Király György

kezdenek a konzerválás terén, mint a festő és szobrász szakrestaurátorok a maguk munkaterületén. Remélhetően az OMF most első ízben rendelkezésre álló műszaki fejlesztési hitele a továbbiakban is hozzá fog járulni az ilyen irányú fejlődéshez. A műemlékek történetében ugyanis a mi életünk és tevékenységünk igen rövid időszakot jelent, így az sem tölthet el különösebb büszkeséggel bennünket — legfeljebb a jelenlegi helyzet figyelembevételével —, ha a helyreállított műemlékek legalább szemünk láttára mentesek maradnak a további gyors pusztulástól, és nem állnak be ismét gyorsan a „kéregetők” hosszú sorába. Ezért is indokolt a kérdés: a tudományos és technikai forradalom általános folyamata éppen ezen a területen ne éreztetné hatását?

Nem csökkentik felelősségünk súlyát az építőiparban általában tapasztalható hasonló problémák, egyrészt mert éppen napjainkban erőteljes fejlődés megindulását figyelhetjük meg, másrészt mert kivitelezési lehetőségeink kedvezőbbek (a specializált kivitelező apparátus, ill. nagyobb anyagi ráfordítás lehetősége). Főként pedig azért nem, mert a helyreállítás sikere a tervdokumentáció elkészítésénél dől el, itt kell tehát szakítanunk a hagyományos, ill. annál is gyengébb régi anyagok és eljárások alkalmazásával, és a legújabb elvek és technikai módszerek ismeretével vagy kidolgozásával biztosítanunk az épület szó szoros értelmében vett konzerválását. Talán ha szakembereinket nálunk is „konzervátoroknak” neveznék (mint pl. a német nyelvben, ahol a legmagasabb funkció megjelölése: Generalkonservator) jobban rögződne e tevékenység lényege.

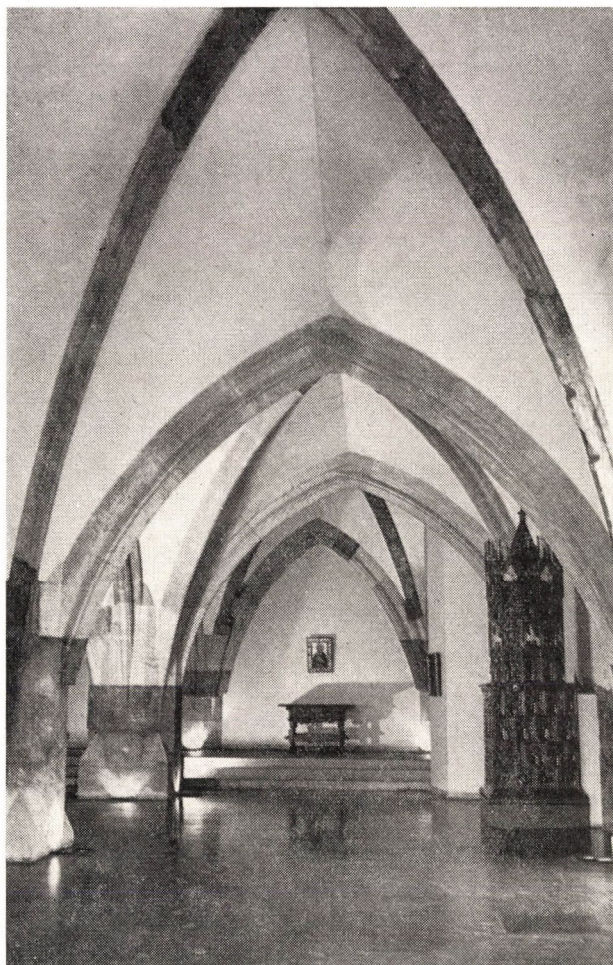
A fentihez kapcsolódó probléma, hogy a helyes elvekkel és korszerű technikai eszközökkel, jól konzervált műemlékek is rendszeres karbantartást igényelnek (de csak akkor kerülhet előtérbe a karbantartás felelőssége, ha a helyreállítás megfelelő minőséggel készült). Ennek egy része hatósági-ellenőrzési probléma. Más része azonban — az ún. holt műemlékek, szabad területen levő





16. Siklós, vár. Gótikus zárterkély rekonstrukciója kiváló  
kőszobrász restaurátor munkával. (OMF, Szakál Ernő) —  
Foto: Mihalik Tamás

✱



18. a) és b) Budapest, a budai vár középkori részei és a  
palota. Források alapján történt rekonstrukció és a saját  
anyaggal történt kiegészítés (középkori részek, Gerevich  
László és dr. Gerő László), ill. a palota restaurálása, törté-  
neti stílusban tervezett új kupolával. (Hidas Lajos)

✱



17. Kőszeg, Jurisich vár. A műemlék mai hasznosítása  
az attraktív, és egyben hiteles restaurálás szép példája.  
(Sedlmayr János)

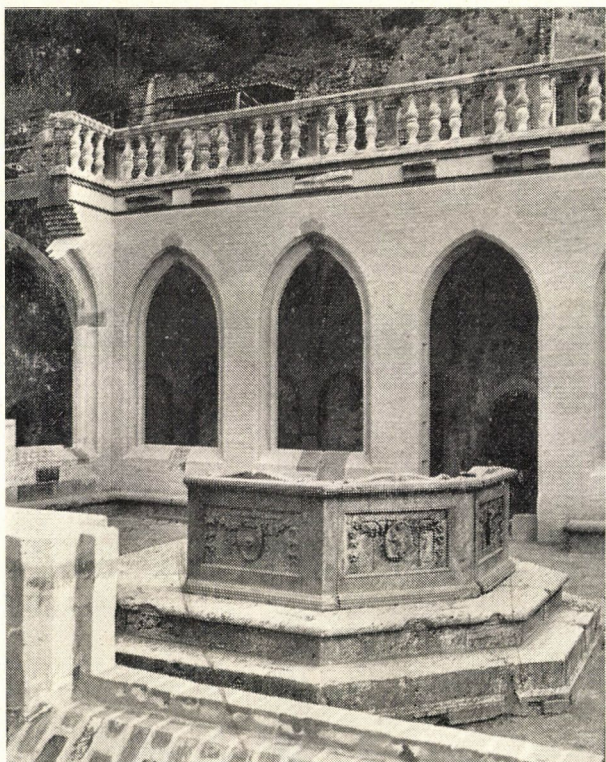




19/a.



19/b.



19/c.



20. Pécs, barbakan. Az eredeti anyaggal történő restaurálás. (OMF, G. Sándor Mária—Ferenczy Károly) — Foto: Mihalik Tamás



21. Simontornya, gótikus, ill. reneszánsz vár restaurált képe. A műemlék-helyredíltés valamennyi módszerének (konzerválás, restaurálás és ezen belül kisebb és nagyobb léptékű kiegészítés, anastylosis és rekonstrukció) együttes alkalmazása. (BTM Lócsy Erzsébet—OMF, Horler Miklós, Mende Ferenc). Foto: Pusztai Rózsa

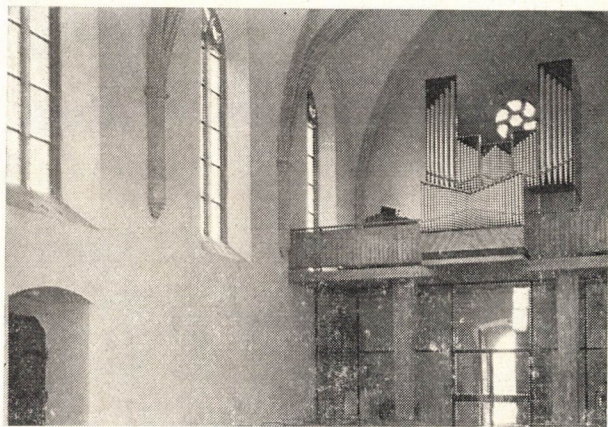
✱

19. Visegrád, Mátyás király palotájának díszudvara. Gótikus konstrukció, reneszánsz formaelemekkel. Részleges rekonstrukcióval, saját, ill. idegen anyaggal történő restaurálás. a) feltárás utáni állapot, b) restaurálás közben, c) restaurálás után. (Schulek János, Héjgy Miklós—Lux Kálmán, Sedlmayr János)

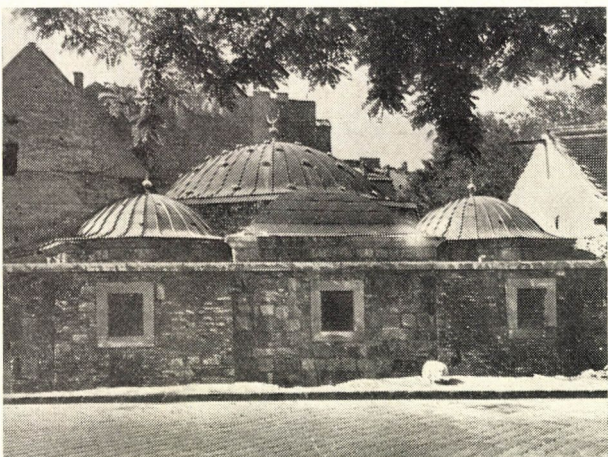




22. Sopron, városfal. A mai kor jellemző anyagának, a vasbetonnak alkalmazása statikai céllal. (OMF, Kissné, Nagypál Judit és Urbán István) — Foto: Mihalik Tamás



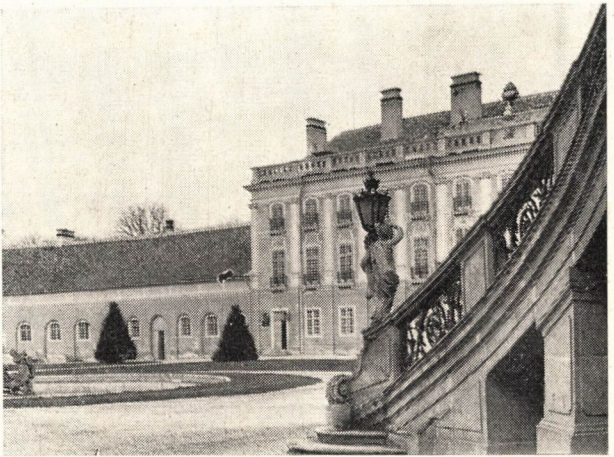
23. Köröshegy, gótikus templom. A modern anyag funkcionális alkalmazása a szerkezetileg elavult, a műemlék történeti és esztétikai értékét is csökkentő század eleji karzat helyett. (BME, dr. Zádor Mihály, statikus dr. Pattantyus Adám)



24. Budapest, a török kori Király-fürdő restaurált (rekonstruált) állapota. (BTM, Gerő Győző—BTVT, Pfannl Egon)



25. Budapest, XXII. Nagytétény, barokk kastély restaurált, részben rekonstruált homlokzata. (KÖZTI, Borsos László, Thurszky Béla) — Foto: Mihalik Tamás



26. Fertőd, Eszterházy kastély, helyreállítás utáni állapot (Rados Jenő) — Foto: Király György

romok — gyors, központilag szervezett és rendszeres karbantartást kívánnának, még abban az esetben is, ha őrzésük, védelmük, környezetük rendbentartása jó feladatot jelentene a helyi társadalmi erők számára is.

Igen nehéz kérdés az új feltárásoknál előkerülő műemlékek épségének biztosítása. Évek során át megfigyelhettük (legutóbb pl. a Kaposvár—Szentjakab-i romterület, az egykori XI. századi zselicszentjakabi bencés apátság romjainak helyreállításánál), hogy a helyreállításig a feltárt romok egy része a természeti és emberi pusztítások áldozatává válik. Igen helyesen ismerte fel az Országos Műemléki Felügyelőség e probléma veszélyét, és tette meg az első lépéseket e probléma megoldására.

Végül azzal szeretném befejezni centenáriumi gondolataimat, hogy a magyar műemlékvédelem további sikeres fejlődésének biztosítása valamennyi e területen tevékenykedő szakember és társadalmi munkás közös ügye, amelyben valamennyiünknek el kell végeznie — elsősorban saját „háza táján” — a centenáriumi számvetést. Ezzel szeretném tehát én is befejezni mondanivalóimat.

A Budapesti Műszaki Egyetem Építészettörténeti Tanszékének Építészettörténeti és Elméleti Intézeté alakulásával a három intézeti osztály egyikének, a Műemlékvédelmi Osztálynak a feladata a Műemlékvédelem c. most meginduló tárgykörének oktatása és műemlékvédelmi szakmérnökök képzése. E tevékenység mellett igyekszünk saját kísérleti telepünk, továbbá anyagi és személyi erőink felhasználásával, széles körű kooperáció





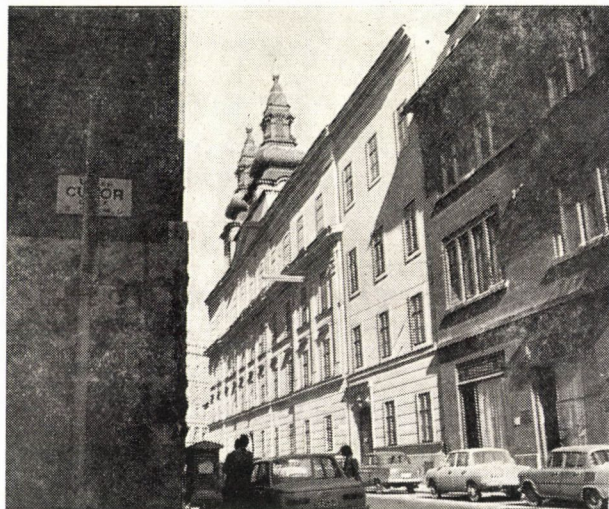
27. Győr, Széchenyi tér, barokk patika belső tere. (Stukkó rest.: Kőfalvy Imre, festőrest.: Mórócz László) — Foto: Király György



29/a.



28. Budapest, I. Hess András tér 3. Vörös Sün ház, középkori épületekből alakított barokk vendégfogadó. Romos állapotból barokk homlokzat helyreállításával készült restaurálás. (VÁTTI, Dragonits Tamás) — Foto: Pusztai Rózsa



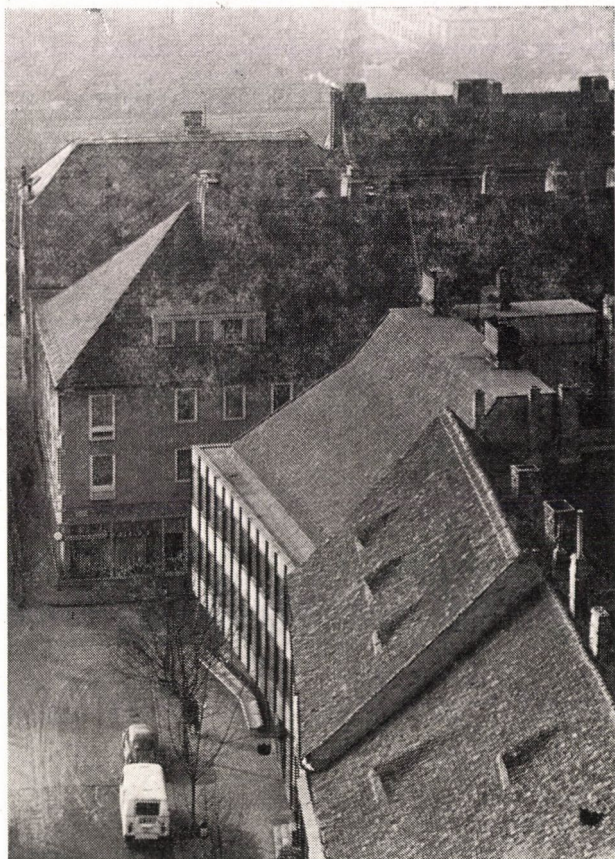
29/b.

29. a), b) Budapest, V. Eötvös u. 5—7., régi és új állapot. A háborúban erősen sérült, alacsony színvonalú eklektikus homlokzat helyett az eredeti barokk állapotot rekonstruáltuk, dokumentumok és helyszíni falkutatás alapján. (BME, dr. Zádor Mihály)

kialakításával olyan kutatási munkákat végezni, amelyek elősegíthetik az előzőekben vázolt problémák megoldását. Szeretnénk, ha a Műszaki Egyetem nagy anyagi és szellemi kapacitása — amelyet az újabb határozatok szellemében mindinkább a gyakorlat élő problémái megoldásának szolgálatába kell állítanunk — a műemlékvédelem számára is erős bázist jelenthetne. Ennek a célkitűzésnek első konkrét eredményei az e témakörben kidolgozott hat kutatási tématanulmányunk kötetei, számos új,

a gyakorlatban is már alkalmazásra kerülő eljárásnak ismertetésével[19]. Emellett az Intézet egésze — ugyancsak egyévszázados hagyományának megfelelően — a továbbiakban is végez nagyobb szakmai tapasztalatot igénylő tervezési munkákat, mint amilyen jelenleg pl. az aquincumi és táci romterület konzerválása, az egykori zselicszentjakabi (kaposszentjakabi) kolostor romterületének helyreállítása, a szentgotthárdi műemléki együttes, ill. művelődési központ kialakítása, a szigetvári dzsámi





30/a.



31. Nagyvázsony, Schumacher-ház. Népi építészetünk egyik legkorábbi példás restaurálása. (Mendele Ferenc) — Foto: Dobos Lajos

helyreállítása stb. A további munka sikerének biztosítékát elsősorban az érdekeltek még jobb együttműködésében látjuk.

Reméljük a szakterület valamennyi intézményének és munkatársának sikeres együttműködésével a centenáriumi ünnepi aktusaiból a hétköznapi munkájának további sikerei bontakoznak ki.

*Dr. Zádor Mihály*



30/b.

30. a), b) Budapest, I. Várnegyed. Új épületek műemléki környezetben. Szentháromság utcai épületek Virágh Csaba, ill. Farkasdy Zoltán, az Úri u. 4. (Tóth Á. Sétány 11.) számú épület Kapsza Miklós, ill. a műemléki részek dr. Zádor Mihály tervei szerint készültek. — Foto: Pusztai Rózsa



- 1 *F. Merényi*: L'Ultimo Quarto di Secolo della Tutela dei Monumenti in Ungheria. — Acta Hist. Artium, Tom. XVIII. Fasc. 1–2. Bp. 1972.
- 2 *D. Dercsényi*: Les Cent Ans de la Protection des Monuments en Hongrie. — Acta Hist. Artium, Tom. XVIII. Fasc. 1–2. Bp. 1972.
- 3 Százéves a magyar műemlékvédelem. Centenárium ünnepségek. OMF kiadv. Ünnepi beszédek. Bp. 1972.
- 4 *L. még az OMF évkönyve*: Magyar Műemlékvédelem 1969., 1970. és 1972. évi kötetiben Barcza G., Borsos B. és Dobrovits D. tanulmányait a magyar műemlékvédelem kialakulásával kapcsolatos jogi, szervezeti és nyilvántartási kérdésekről.
- 5 *Csemegi J.*: A budavári főtemplom középkori építéstörténete. Bp. 1955.
- 6 *Borsos L.*: A budavári főtemplom helyreállítása. — Műemlékvédelem, 1957. I. évf. 2. sz. 110–113. o.
- 7 *L. a Kiscelli Múzeum Schulek anyagát*, továbbá a belső helyreállítással kapcsolatos tanulmány-tervünket.
- 8 *Möller I.*: A vajdahunyadi vár építési korai. — Bp. 1913. 5. o.
- 9 *L. pl. az MTA Építéztörténeti Főbizottsága* (elnök: Major M.) szerkesztésében megjelent „Építéztörténeti és Elméleti Közlemények” 1. számát (Bp. 1953., kézirat). E szerint a Főbizottság 1953. évi osztályvezetői súlyponti témának javasolta a „Hazai műemléki helyreállítási munkák irányelveinek kidolgozása”-t, és ennek érdekében az alábbi három akadémiai felolvasó ülést szervezte (65. o.):
- Gerő László*: A budai vár helyreállításának műemléki problémái.
- Pogány Frigyes*: A lengyelországi műemlékhelyreállítás módszerei és azok tanulságai magyar vonatkozásban.
- Csemegi József*: Módszeres műemléki kutatás a szocialista műemlékvédelem szolgálatában. (Utóbbi megjelent a fenti Közlemények 2. számában, 3–21. o., Bp. 1953.)
- 10 Ennek metodikai szempontból jelentős kezdeményezése: *Pogány F. — Horler M.*: A műemlékek nyilvántartása. BUVÁTI kiadv. Bp. 1953. — Kézirat.
- 11 *L. még: Csemegi J.*: A műemléki dokumentáció szerepe és jelentősége a korszerű műemlékvédelemben. Magyar Műemlékvédelem, 1949–1959. 231–246. o. Bp. 1960.
- 12 A szakirodalmi tevékenység erősödésében azonban az elvitele metodikai cikke aránylag csekély számmal szerepelnek és egyetlen összefoglaló mű jelent meg napjainkig is:
- Gerő László*: Építészeti műemlékek feltárása, helyreállítása és védelme. Bp. 1958.
- 13 *A Velencei Carta és a magyar műemlékvédelem*. Az ICOMOS Magyar Tagozatának Kiadványai. Bp. 1967.
- 14 A kiadvány műemlékvédelmiünk elvi-metodikai fejlődése szempontjából rendkívül értékes forrásanyag.

13 Ilyenek pl. a dokumentációs munkáról, a történeti városközpontokról, a fotogrammetria alkalmazásáról és a kőkonzerválásról tartott kollokviumoknak az ICOMOS tagok részére közreadott francia és angol nyelvű anyagai. Igen figyelemre méltónak tartom a magyar műemlékvédelem számára is, hogy az ICOMOS eddig a következő öt témában rendezett nemzetközi kollokviumokat, ill. szervezett munkabizottságokat: történeti városok védelme, kőkonzerválás, nedvesség elleni védelem, a fotogrammetria alkalmazása és a dokumentáció kérdése. — Igen jelentősek az ICOMOS kongresszusok alkalmával rendezett kollokviumok, így pl. a legutolsó, budapesti kongresszus vitája a régi és új építészet viszonyáról a műemlékvédelemben.

14 *Horler M.*: Romok műemlékvédelmének módszerei. Műemlékvédelem, VIII. évf. 1. sz. 1964.

*Román A.*: Műemlékhelyreállítások technikai színvonala. Magyar Műemlékvédelem 1961–1962. Bp. 1966.

*Zádor M.*: Műemlék romfalak új „natúrális” falkonzerválási eljárása. Műemlékvédelem, XII. évf. 4. sz. 241–243. o. Bp. 1968.

Továbbá: Műemlékek felületvédelmének új módszerei. Építés-Építéztudomány. I./1–2. sz. 103–118. o. Bp. 1969.

Továbbá: New Methods for the Surface Protection of Monuments. Acta Technica... Tom. 67. (1–4) 313–318. o. Bp. 1970.

15 E téma a szakirodalomban, a sajtóban, a Várbizottságban és a kiülön e célra rendezett 1961. évi ankéton történő megvitatása kitűnő példa az elméleti munka szerepének fontosságára az igen nehéz metodikai kérdések megoldásában.

16 *Beck Zs. — Sedlmayr J.*: Holt műemlékeink helyreállítása és felhasználása. Műemlékvédelem, I. évf. 1. sz. 1957.

17 *Merényi F.*: Műemlékvédelmiünk a szakirodalom tükrében. Műemlékvédelem, XV. évf. 3. sz. 148–150. o. 1971.

18 *Szanyi J.*: Az építmények korróziói és a védelemmel kapcsolatos néhány példa. Műemlékvédelem, XII. évf. 4. sz. 1968.

*Zádor M.*: Conservation Problems on Stone Monumental Buildings in Hungary. — The Treatment of Stone. — Bologna, 1972.

19 *L. ezzel kapcsolatban még Horler Miklós beszámolóját az OMF 1970. okt. 30-i 25 éves évfordulóján:*

A magyar műemlékhelyreállítások tervezésének 25 éve.

19 A tématanulmányok a homlokzati felületvédelem, az utólagos falszigetelések, a romfalak konzerválásának és a régészeti feltárások ideiglenes védelmének, a habarcsok kormeghatározásának, a műemlékhelyreállítások korszerű épületdiagnosztikai vizsgálatának és a műemléki dokumentáció új módszerének (Istváni Gyula) témakörét dolgozzák fel. — Az új eljárások közül a romfalkonzerválás új módszerét, a szabadalom jelleggel készített vegyi falszigetelést és új nedvességmérő műszert emeljük ki.

## THE CENTENARY OF HUNGARIAN PROTECTION OF MONUMENTS

In the article the main phases of the past hundred years in Hungarian protection of monuments are surveyed with special concern to the development of theory and practice. Because of the limitations in space the author points out the most significant features only and reevaluates some aspects of the conventional approach. He underlines for instance the necessity to look upon the so called purist restoration in a more subtle way with due consideration of historical aspects. The three main phases of development as well as the search for methods promoting this development are marked by the names of prominent Hungarian representatives of protection of monuments. The author, however, examines the last hundred years' principles and methods instead of achievements of certain experts.

The same approach is used in the evaluation of the advance of Hungarian protection of monuments after the World War II. owing its international reputation to legal measures, organization, financial and moral support

of the government, and the high-standard activity of the individual experts.

Further progress and the endeavour to contribute to an even more positive evaluation of the coming hundred years, however, requires the clarification of problems, shortcomings of the current practice. One of these problems is that — partly due to conceptual reasons — technical research is inadequate, the significance of its practical contribution and the importance of „conservation”, in the strict sense, is overlooked. Its consequence is the rapid decay of restored buildings, remaining humidity of walls, perish by frost of mural crowns, poor condition of mortar and paint.

It is no doubt that the prospect of protection of monuments requires the contribution of technology, the adoption of most up-to-date techniques in order to cope with the damaging effects of time and environment. The promising initial results of such efforts are considered as the guarantee of future success.



# ADATOK WEISZ FEHÉR GYÖRGY ÉLETÉHEZ ÉS MŰVÉSZETÉHEZ

Weisz Fehér György a „Szocialista Képzőművészek” csoportjának tagja volt, ígéretes tehetség, aki azonban több ifjú mártír-társához hasonlóan csak részben válthatta be a hozzáfűzött reményeket. Életével, művészetével eddig nem foglalkozott az irodalom. Nevét a felszabadulás után jó ideig hallani, olvasni nem lehetett. Munkáit nélkülözték a kiállítások. A „Szocialista Képzőművészek” csoportjának történetét és művészetét ismertető első dolgozat[1] csupán felemlíti nevét, életrajzaiban azonban nem közli, művészetét nem méltatja. Az utóbbi évtized valamelyes változást hozott. Kisebbségi kollekcióval két nagyobb kiállításon is szerepelt[2], s neve néhány sorral — s ebben rossz születési évszámmal — bevonult a művészeti lexikonba[3].

Weisz Fehér György művészete ha torzóban is maradt, nem érdemli azt a mellőztetést, melyben a szakma még mindig részesíti. Ma már több olyan munkája ismert, mely révén méltóvá lehet érdeklődésünkre, így elsősorban József Attila verseihez készült illusztrációival, melyekkel nemcsak úttörő szerepre vállalkozott, de maradandót is alkotott.

Műveinek csupán kis hányadát ismerjük, elsősorban egykori barátai, ismerősei tulajdonából, nagyobb része ismeretlen helyen vagy felismeretlenül lappang. A mozgalomban résztvevő barátaitól, ismerőseitől tudjuk, hogy sok munkáját nem jelezte, főként tanulmány-jellegű anyagát és magától értetődően illegális célra készített rajzait, metszeit. Ezek felderítése és feldolgozása a kutatás jövő feladata. Ezt elősegítendő tesszük közzé eddig felszínre került és felkutatott műveit, néhány, életére vonatkozó, a kutatás szempontjából hasznosnak vélt adat kíséretében.

Weisz Fehér György 1909. június 1-én született Budapesten. Édesapját korán elvesztette. Özvegy édesanyja nevelte fel, aki fehérnemű varrásból élt. Angyalföldön laktak egy nagy munkásbérkaszárnnyában, ahol a külváros a Lehel és Váci úttal betorkollik a városba. Lakásukból egyik oldalon a rakodó pályaudvarra nyílt kilátás, a másikon a Lehel piacra. Füst, korom, piszok, zaj és lármá ülte meg állandóan e vidéket. Ehhez járult az itt kezdődő alvilág félelmetes valósága. Édesanyja szeretne volna kiragadni ebből a testet-lelket sorvasztó környezetből, ezért elhatározta, bármily nagy áldozat árán is iskoláztatja. Legyen tanult ember, többre viszi, kiemelkedhet az Angyalföld nyomorának világából. Ő maga éjt nappallá téve dolgozott, hajtotta a varrógépet, foltozott és javított, új fehérneműt ugyanis ezen a környéken nem nagyon készítettek, fiát pedig kemény kézzel tanulásra fogta. György az alsóbb fokú iskolák elvégzése után 1919 őszén az V. kerületi főreáliskolába került, 1923-ban az Aranyosi-féle felsőkereskedelmi iskolába, majd a Kereskedelmi Akadémiára. Az 1926–29-es években az Újpesti M. Kir. Állami Fa- és Fémipari Szakiskola faragó ipari szakosztályát végezte el, szakképzésével azonban a kezdődő világgazdasági válság idején elhelyezkedni nem tudott. Érdeklődése egyébként még az iskolai évek alatt az iparművészet felé fordult, s tehetséget érezve magában el is határozta, hogy ebben az irányban próbálja képességeit kibontakoztatni. Grafikus vagy szobrász szeretett volna lenni. Édesanyja nem

ellenkezett, különösen, hogy az év őszén felvételt nyert az Iparművészeti Főiskolára, bár a művészpálya nem nagy bizakodással töltötte el. A fiú három éven át szorgalmasan látogatta a főiskolát a grafikai szakosztályon és a díszítő szobrászaton folytatva tanulmányait. Negyedéves lett volna, amikor 1932-ben kiderült, hogy a főiskolán szocialista szervezkedésben vett részt. A rendőrség mint kommunista gyanúsát többedmagával letartóztatta. Az iskolának ezzel búcsút kellett mondania. Szabadulása után nehéz, küzdelmes idők következtek, megintani azonban nem tudták sem emberi, sem művészi hitében. Kapcsolatait még szorosabbra vonta a munkásmozgalmal, a dolgozók harcát művészetének eszközeivel is támogatva. Tagja lett ő is az 1934-ben megalakult „Szocialista Képzőművészek” csoportjának, melynek munkájában az újjászervezés után is tevékenyen részt vett. Az iparművésznek indult ifjú a 30-as évek közepére szinte teljesen átalakult képzőművésszé, kinek érdeklődését majd kizárólag a dolgozó ember kötötte le. Festett, rajzolt, karcolt, metszett, faragott, e sokoldalúság mellett azonban egyre inkább az a meggyőződés alakult ki benne, hogy a legjobban a sokszorosító technikák révén juthat el közönségéhez, művészetében épp ezért egyre nagyobb szerepet jutott a linóleum-metszés.

A csoporton belül a legszorosabb kapcsolatban s a legmélyebb barátságban Goldmann Györggyel állt, aki szerette egyszerű, rokonszenves egyéniségét túl azon, hogy akár legális, akár illegális munkáról lett légyen szó, rá mindig számíthatott. Az a tény, hogy faragott is, s a díszítő szobrászati szakon végezve tanulmányokat a plasztikai problémák egész sorával tisztában volt, továbbá hogy művészetében ő is a realista vonalat követte, külön emelte értékét Goldmann szemében. Egyébként közel laktak egymáshoz, s ez nagyban megkönnyítette érintkezésüket. Goldmannék a Csáki utcában laktak, a szobrász-műterem pedig tíz évig az Ipoly utcában volt. Nem sokkal kerültek messzebbre egymástól akkor sem, amikor Goldmann a Kálmán utcában bérelt műtermet, ahová társai is gyakorta feljártak közös modell után festeni, rajzolni, szobrászkodni. Másik jó barátja Ránki Roxi József volt, a karikaturista és szatírarajzoló. A csoporttagokon kívül baráti köréhez tartozott Vészi Endre. A mozgalmi munka során ismerkedett meg József Attilával, kinek versei valósággal elragadták. Még a költő életében határozta el, hogy illusztrációkat készít költeményeihez, amelyeket addig is, amíg egy illusztrált kötet kiadására megnyílik a lehetőség, önállóan hoz forgalomba. Tervét ezért linóleum-metszetekben gondolta el, kivitelre azonban csak jóval József Attila halála után került sor. Munkáját még a tervezés stádiumában megszakította második letartóztatása, majd internáltsága. 1938. szeptember 28-án az óbudai hajógyár híd-bejárójánál várt valakire. Hogy gyorsabban múljék az idő, rajzolgatni kezdett. Gyanútlan ténykedését a különben tilos területen valaki kémkedésnek nézte. Jelentette a rendőrségnek, amely a helyszínen elfogta. Miután kiderült, hogy kommunista szervezkedés gyanújával egyszer már letartóztatásba került, kegyetlenül megverték, megkínnozták, megvallatták — persze minden eredmény nélkül. Mozgalmi kapcsolatairól nem vallott, a kémgyanú



súlyos vádja alól pedig sikerült tisztázni magát. Ennek ellenére internálták, előbb Kistarcsára, majd Nagykanizsára, ahonnan 1939. október 17-én szabadult, de utána is rendőri felügyelet alatt állt. Az alkotó munka lehetőségeitől eleinte teljesen meg volt fosztva. Később azonban erre is nyílt mód. Suttymban rajzolgathatót, tervezgethetett. Nagykanizsán egyik társának verseit illusztrálta. Hozzájutott József Attila egyik kötetéhez is. Nagyobb szabású dolgokra persze nem gondolhatott, témáit azonban apró rajzokban, vázlatokban érlelhetette, és érlelte is. Ez az idő sok új lelki szennációjával még mélyebben láttatta meg József Attila verseinek jelentőségét, nemegyszer alapjában módosította korábbi elképzelését. Szabadulása után bátran, lendületesen fogott a munkához. Egyes témái szinte teljesen készre érlelve várták, hogy linóleumba metssze őket. Egyre több sikerült lap látott napvilágot ebben az internáltságot követő időben, mely 1943-ig tartott. Ekkor munkaszolgálatra hívták be, s Erdélyen át a keleti frontra vitték. Egy levél édesanyjának Csikszeredáról – 1944-ben – életéről utolsó híradásnak bizonyult.

Legkorábbi munkája harmadéves főiskolás korából maradt fenn, egy hosszú csőrű, féllábon álló madarat ábrázoló kőrajz[4]. Iskolai dolgozat, mely minden bizonnyal mintalap után készült a kőrajzolás technikájának elsajátítása céljából. Az egyszínű, fekete krétával készített rajz ügyes kőrajzolásnak mutatja a fiatal grafikust. Feltehetően, ebből az időből származnak doboz- és mustra tervei, groteszk-rajzai s talán intarzia-elgondolásai is. Ezek stílusuk és motívumkincsük szerint különböző stílusokból táplálkoznak. A groteszkekben görög, a doboztervek egy részében gótikus, más részében szecessziós hatásoknak vagyunk tanúi. Némely mustrájában a magyar népművészetre épít. Ebből a tucatnyi lapból álló anyagból két tervet kívánunk kiemelni. Az egyik egy dobozfedél[5], ötszögre szerkesztve, a grafit-szürke alapon ötágú vörös csillaggal, akár egy pártjelvény, félreérthetetlenül bizonyítva, hogy már főiskolás korában foglalkoztatták a kommunista eszmék. A másik egy olyan intarzia-elgondolás[6], amely szinte önálló képi kompozícióként is megállja helyét. Teljesen kubista mű, széles és keskeny színes lemezek egymásra rakott együttese, síkmértani formák változataiból, majd kizárólag egyenesek egymásmetszésével és találkozásaival, a síkszerűség hangsúlyozásával, a barna, vörös és sárga árnyalatok mellett a fekete óvatos alkalmazásával, az eltérő irányú faerezetek ceruzával történő jelölésével. Színben, formában, foltban szépen, érdekesen összehozott kompozíció, a modern törekvéseknek ötletes, merész alkalmazása az intarzia tervezésben. Egyelőre egyedülálló darab Weisz Fehér művészetében.

Az 1934-es év a fennmaradt kompozíciókból és tanulmányokból kiérezhetően nagy változást hozott. Az iparművészjelölt ekkortól kezdve kezdett rohamosan átalakulni képzőművésszé. Bár alakrajzot a főiskolán is tanult, érdeklődése mostantól szinte teljesen az emberi alakra összpontosult. Tudjuk, ez évben alakult meg a „Szocialista Képzőművészek” csoportja, kezdetben közös műteremmel. Weisz Fehér is szorgalmasan eljárt ide dolgozni. A munkákat, terveket, elképzeléseket rendszerint megvitatták, s ez többnyire gyümölcsöző volt. Élő modell után rajzoltak vagy mintáztak, jobbára munkásfigurákat s eleinte inkább férfiakat alkalmazva, a lehető legegyszerűbb és legtermészetesebb ülő, álló vagy lépő beállításban.

A művész három, 1934-ben jelzett lapja egész biztos, hogy még a közös foglalkozások előtti időben keletkezett. Mindhárom rajz merev, iskolásan kemény. Két lapja (lavírozott tus) gyárrészletet ábrázol, az egyik[7] két, a másikon[8] három magasba nyúló kéménnyel. Jól kiegyensúlyozott kompozíció mindkettő, de rajzában, lavírozásában száraz, s túlzó tárgyilagosságával nem tud a szívhez férkőzni. Hasonló szárazság jellemző harmadik lapját[9]. Ez lefelé tekintő nő arcát ábrázolja jobb profilból, elég gyenge rajzzal és még gyengébb árnyékolással. Ugyanezt a modellt már sokkal izgalmasabban adja vissza negyedik lapján[10], amely varrónőt tüntet fel tonett-széken ülve, előtte a géppel. A lendületes, bátran,

keresgélés nélkül feldobott rajz Jándi Dávid modorának befolyását mutatja. Az első közös műtermi rajzoknak látszó tanulmányok az év végéről még sok-sok hibával dolgozó művészeknek mutatják Weisz Györgyöt. Rossz arányok, merev tartás, tartalmatlan, kifejezestelen forma, sematikus rajz, a környezet, háttér, tér, atmoszféra teljes hiánya, mint azon a lapon, amelyik feltehetően Berger Pált ábrázolja[11], vagy egy másik, amelyiken egy nagy bajszos munkást látunk[12]. Modorára azonban kezd egységesülni s egyre határozottabbá válni. Anyaga ezeknek majd kizárólag szén, aminek lehetőségeit azonban távolról sem tudja kihasználni. Az előbbi hibáktól terhes az 1935-ös év több rajza is[13]. Ebben az évben azonban fokozott javulásnak vagyunk tanúi. Az alakokat már térbe helyezi, ügyel arányaikra, hangsúlyt helyez beállításukra, környezetet ad, érzeteti valamelyest egyéniségüket, beállításukkal, mozgásukkal, gesztusaikkal jellemez. Ezek közt már több említésre méltó tanulmány-lap is akad. Ilyen a szemben álló, összetett kezű „Öreg munkás”[14], a „Lépő férfi”[15], a „Zsebre tett kezű munkás”[16], az „Ülő férfi”[17], a „Vak fiatal”[18], az „Ifjúság”[19], legtöbbjük magában hordván egy-egy későbbi kompozíció gondolati magját. Tájképeket is ismerünk tőle ebből az évből. Négy lap Lehel téri részletet ábrázol. Az egyik[20] a tér sivársága hangsúlyozódik, a másikon[21] munkajelenetet ad, a harmadikon[22] ködös, füstös őszi borongást, a negyedik[23] fázós, késő tavaszi hangulatot, három rajzon is fontos szerepet juttatva az embernek. E ceruza, tus és szénrajzok után pasztell a negyedik tájkép, a „Budai dombok”[24] (1. kép). Modorában meglehetősen elüt az előbbiektől. Rendkívül puha, lágy vonalakkal dolgozik, ugyanakkor remek struktúra érzetével. Kitűnő a táj tagolása, a mélység érzetése, a karakter megragadása,



1. Budai dombok

pedig meglehetősen kevés vonallal, folttal és színnel oldja meg feladatát. A lassan emelkedő széles és mély előtér, az ebből gyorsan felmagasodó hegy, a bal oldalon a vízre s a víz fölötti párássá égre való kilátás remek egyensúlyi elosztásban jelenkezik. Színei és színárnyalatai jól kiválasztottak és finoman összehangoltak. Alapszíne barna és zöld, ezt egészíti ki sárga, okker, piros, kék és lila friss, üdítő, nyár eleji hangulatot árasztva. A rajz az előbbiekkal szemben új festői tájékozottságra vall, Rippl-Rónai és az őt követő Egry pasztellek közelségére. Egyelőre egyedül álló darab ez is Weisz Fehér művészetében. Két jelzetlen és évszámozatlan lapja feltehetően ugyan ebből az időből származik. Az egyik[25] óbudai részletnek tűnik, a másik[26] a Szűnyog sziget déli sarkának. A közös vasárnapi kirándulások gyakran irányultak e helyekre. E két szénrajz minden bizonnyal ezek alkalmával készült. Bár az első megfogásában bizonyos rokonságot tart a „Budai dombok”-kal, fekete-fehér ellentétében egészen más benyomást kelt. Ezeket az eddig ható mesterek egyikével sem rokoníthatjuk. Láttukra önkénytelenül Nagy István neve tolul emlékezetünkbe, mindenki



más teljes kizárásával, akkor is, ha rögtön érezzük, hogy egyszerű, spontán tájgyeztetése során más nyomatékokkal, vagy ha úgy tetszik, kiemelésekkel dolgozik művésziünk, mint Nagy István, aki egyébként jól kimutatható hatással volt a csoport összejövetelére eljáró s munkájában részt vevő Dési Huber művészetére is[27].

1936-ból ugyancsak több munkával, tervvel, vázzal, tanulmánnyal rendelkezünk. Elsőként plakátját[28] említjük és annak tervét[29]. A plakát (2. kép) az „Egy nap a szabadban” címet viseli és a szociáldemokrata párt Hűvösvölgyben rendezett júnialisára kellett, hogy mozgósítson, amelyen fabódében a csoport is kiállított, és tárlatvezetéseket tartott. A kiállítást az egyik éjjel

kontrapunktikus mozgás, súlyos tömegéreztetés, megkapó, mély emberi mondanivaló jellemzik a lendületesen feldobott rajzot, melyen Szőnyi István „Anyá gyermekével” című rézkarcának távoli hatása mellett egy kevésbé Derkovits befolyását is érezzük. Utóbbi nyilvánvaló hatását mutatják következő tanulmányai, vázlatai. Így egy ceruzával készült „Leányfej”-e[31], mely még modellszerűségében is emlékeztet a Viki-fejekre. Nagyonalúan megfogott portrétanulmány, amelyből a még nem letisztult, bizonytalanuló rajz ellenére is megkapóan bontakozik ki a munkaslány monumentális nyugalma, egyszerűsége. Két kis rajza szegecselő munkásokat ábrázol. Szín- és kompozíciós-tanulmány egyszerre



1936 június hó 21-én, vasárnap a Szociáldemokrata Párt egész napon át tartó népünnepélyt rendez a hűvösvölgyi nagyréten

Belépődíj 30 fillér. 10 éven aluli gyermekek belépődíjat nem fizetnek. Jegyek válthatók a párt- és szakszervezetekben, a Népszava-könyvkereskedésben VII. Erzsébet körút 35; a Népszava kiadóhivatalában VIII. Conti ucca 4. sz. alatt, valamint az Általános Fogyasztási Szövetkezet minden egyes fióküzletében.

2. Egy nap a szabadban



3. Spanyol anya gyermekével

szélsőjobboldali elemek szét akarták rombolni, eközben az egyik ifjúmunkás őrt hasba lőtték. A júnialison hozzávetőlegesen tizenötezeren vettek részt, a plakát tehát mozgósító hatását elég jól betöltötte, noha megváltoztatott színben került kinyomásra. A művész vörös alappal tervezte meg, kinyomása azonban zöld színben történt, nem tudni, hogy a kiadó vagy az engedélyező szerv kívánságára-e. A plakát zöld alapon fekete kontúrral kivágott, szabadba igyekező fiatalokat ábrázol. Alul fehér-feketével az üzemeket, fent fehér csíkokkal és sávokkal a hűvösvölgyi Nagyrétet jelenítve meg, utalással, hogy kiknek és mire szól a mozgósítás. A felület kihasználása jó, az ábra kifejezi a hirdetni kívánt mondanivalót, kép és szöveg összhangban áll, az alakok lendületesek s ez némi mozgósító erőt ad a plakátnak.

A spanyol háború kitörésével kapcsolatos „Spanyol anya gyermekével”[30] című színes ceruza rajza (3. kép), mely váratlan bombarobbanásoktól megriadt szoptató anyát ábrázol. A művész monumentális iránti érzéke itt, ezen a vázlaton jelentkezik először. Nagy formák, nagy összefogások, szinte semmi részletezés, kifejező,

mindkettő, három színre épülve: kékre, pirosra és szípiabarnára. A még elég sok keresgélést mutató első változaton[32] kékekkel hozza az alakokat s még a vasszerkezet egy részét is, a pirosat háttérben, visszafogottan alkalmazza. A véglegesnek látszó megoldáson[33], mely kompozicionálisan is kitűnően megoldott, a pirosnak juttat döntő szerepet, s ez előnyére is válik a pompásan megfogott, lendületes munkajelentnek. Ez a témában, rajzban Derkovitsól inspirált, színben, formában, súlyban, vonalban, az erők irányulásában jól megoldott kompozíció már egy monumentális mű ígéretét rejtje magában. Freskó-vázlatra emlékeztető elgondolása meglehetősen különálló helyet biztosít számára a csoport ez évi művészi termésében. Ez évből már linóleum-metszetet is ismerünk tőle, a „Hidat vernek”[34] (5. kép) címűt. Mint munkajelentet kissé egyhangú. Sok benne az azonos és egyirányú mozgás, és a kelleténél jóval nagyobb hangsúlyt kap a lineáris technikai elem. Felépítése mindenesetre biztos, s az egyirányú mozgás ellenére minden irányban jól kiegyensúlyozott. Metszése gyakorlott kézre vall s jó anyagismeretre. A fa, a fém, a ruha, a víz anyagának





4. Szegecselő munkások



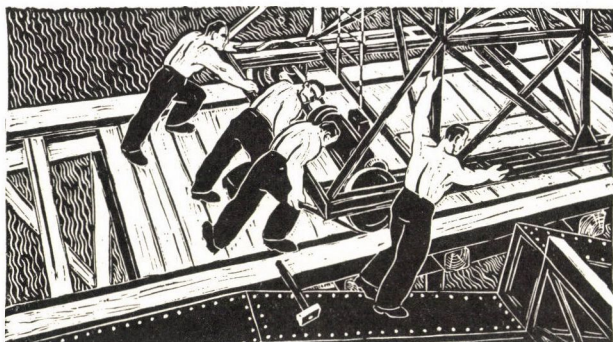
6. Ásó férfi és nő

éreztetése jól sikerült, kár, hogy a hús érzetetésének speciális módját nem találta meg. Derkovits befolyása itt már csak az alak-rajzban nyilvánul. A jobb szélső figurának a „Hajókovács”-csal való rajzbeli összefüggése meglehetősen szembeötlő.

A művész még ez évben határozta el, hogy József Attila verseihez illusztrációkat készít. A munkát a „Külvárosi éj”-jel kezdte, annak öt jelenetét vázolvá fel s egy részét linóleumba is metszve. Az apró, mintegy 6×6 centiméteres metszetek ötletét azonban elvetette, s a legtöbb jelenet képi megragadásával is elégedetlen volt. Az öt jelenet tervét két lapon[35], s három metszet munkaközi rossz levonatát egy lapon[36] ismerjük. Mi sem látunk bennük több értéket alkotójuknál, s csupán a művész kezdeményező készségét dicsérhetjük, amellyel tudtunkkal elsőként fogott József Attila verseinek illusztrálásához. A kis méretek, különösen linóleumban, eleve nem tehetők lehetővé a monumentális vers mon-

danivalójának képi kibontását s közvetítését. Ezt művészünk megérezte, mert a „Fiatall asszonyok éneké”-nek női akt előtanulmányát[37] már jóval nagyobb méretben vázolta fel. A kompozíció végleges megalkotására és linóleumba metszésére később került sor. Modora alapján ebben az évben készülhetett egy színes és egy pitt-kréta rajza. A városi ember világából mindkettő a vidék életébe vezet, s egyúttal újabb művészeti tájékozottságra utal. A színes-kréta rajz[38] vidéki konyhaszerű interieurben lócán ülő falusi szerelmespárt ábrázol. Az ablakon a szomszéd istállóból egy ló dugja át fejét. „Szerelem az istálló szomszédságában” írta alá a művész méltatlankodva a falusi fiatalok méltatlan körülményein. A témában és kissé még a férfi rajzában is Fényes Adolf egyik falusi szerelmespárt ábrázoló rajzának ismerete érzik, a másikon viszont, az „Ásó férfi és nő”-n[39] (6. kép) Borberek Zoltán, Kernstok Károly és Dési Huber együttes hatása. A nehéz fizikai munkát végző s éppen megpihenő parasztpár az öntudatos kétkezi dolgozó heroikus nyugalmaival egyenesedik az ősi rög fölé, szilárdan vetvén meg lábát azon a talajon, melyet a munka jussán magáénak érez és tud. Erőt, munkás öntudatot éreztet a rajz, s a távoli horizonton valaminek a fölsejtését és vágyát, vagy tán még inkább reményét. A férfi kiállásában és megjelenésében Borberek „Kubikus” szobrát, a nő mozdulatával Kernstok „Szilvaszedők”-jének kezét szeme elé emelő alakját, a rajz Dési Huber modorát idézi emlékezetünkbe. Itt jegyezzük meg, hogy a művész aláírásként ez évtől használta a Fehér nevet is.

1937-ből, bár a József Attila illusztrációk intenzíven tovább foglalkoztatták, három évszámozott művét ismerjük csak. Linóleum-metszet az egyik, a „Mérőgép”[40] (7. kép), melynek témáját az egyik textil-gyárból hozta magával. Időközben elveszett tanulmányrajzán még három alak szerepelt. Egy pöfeteg munkavezető, a lemért textil-göngyöleget cipelő férfi és a mérőgép előtt álló asszony. A tanulmány a két megfeszítetten dolgozó



5. Hidat vernek





7. Mérőgép

munkás és a sarkukban álló munkáshajcsár szembenállását és szembeállítását célozta. A metszeten egyedül a nő-alakot használta fel, aki a monoton gépen nyolc órán át szakadatlanul méri a megtermelt árut. A lappal a művész túl az asszony megerőltető, egyhangú munkavégzésének bemutatásán, némiképp a Bedő-rendszer elleni tiltakozását is kifejezésre akarta juttatni. A megfeszült kar, az elnehezült test, a megduzzadt lábak, az aránylag fiatal nő nehézkes állása mind jól érezteti a géptől irányított, megszakítatlan, állva végeztetett munka megerőltető voltát, örömtelenségét, embertelenségét, robotjellegét. A metszeten Derkovits Gyula „Szövő nő”-jének befolyása látszik. Másik évszámozott lapja, az „Ülő kucsmás férfi”[41], modelltanulmány sok keresgélessel rajzában. Számtalan egymásra és egymás mellé húzott vonalból, nyugtalanul, vívódva bontakozik az egyébként nagyvonalúan felfogott parasztnak vagy kucsmásnak látszó férfi. Az egészben van valami szobrászias, és különösen a lábak rajzában Goldmannra emlékeztető. A kucsmás alak típusában Dési Huber felé utal, az ő egy évvel később készült „Fedics bácsi portréja” felé. E rajz modora alapján tehetjük a 1937-es évre ama tintaceruza skiccét, mely széken ülő s azzal falnak dülő, kalapját szemére ejtő részeg férfit ábrázol[42]. Alighanem illusztráció-ötlettel állunk szemben, amely a „Külvárosi éj”-nek virrasztó napszámosához készülhetett. Ugyancsak az „Ülő kucsmás férfi”-vel való rokonság alapján tehetjük 1937-re „Önarckép”[43] tanulmányát, melyen ülve, télikabátban, kezét összekulcsolva öröközte meg magát. Erre is a nagyvonalú felfogás és a kereső rajz jellemző. Harmadik évszámozott lapja linóleum-metszeteinek talán legszebbike, „A híd alatt”[44] (8. kép). A széles folyamon, a híd íve alatt csónakot és tutajt himbál a víz egy-egy félmeztelen férfi-figurával. A tutaj végén térdelő alak mosni vagy kötözni látszik valamit, a másik a víz sodrával keresztbe álló csónakját annak orrán egyensúlyozva a tutajhoz igyekszik kormányozni. A csónak faránál a híd pillére látszik. Munka-



8. A híd alatt

jelenet ez is, hatni azonban kifejezetten megjelenítésének szépségével kíván. A csónakos himbálódzó, egyensúlyozó mozdulata a folyam közepén, a sebesen sodró víz felett, mögötte a pillér rendíthetlenségével, előtte a tutajon térdelő, habok fölé hajló férfi nyugalmával, mindez felülnézetből láttatva ötletes, szépen felépített jelenet, biztos rajzzal s rajzában kitűnő jellemző erővel. Munkásfelaktokat néhány vonallal, folttal így jellemezni csak kevés művészünknek sikerült, de a mozgásnak ezt a ringó, lebegő, ugyanakkor mégis hallatlan biztonságot, nyugalmat éreztető voltát is csak elvétve sikerült ily egyszerű eszközökkel megragadnia. A művész



technikája ezen a lapon már teljesen érett, s látszik, hogy pontosan tisztában van anyagának lehetőségeivel, sajátosságaival. Fölthetásokra épít, ezekben bontakoztatja ki alakjait is, ezeket a jó munkástípusokat, melyektől távol áll a korábbi figurák merevsége, szögletessége, keménysége. Lekerekítetttség, puha, mégis erőteljes formák, nagy, összefüggő felületek adják az embert világos elhatároltságban környezetétől s attól mégsem különváltan. Csónak, tutaj, víz, alak mozgásában, ritmusában elválaszthatatlanul jelenik meg a kompozíción, amely az elemi erőt éppoly pompásan juttatja érvényre, mint a rajt úrrá levő emberi fölényt, akaratot, erőt, bátorságot, találékonyságot. Az alakok felépítésében, arányában, formájában, típusában, rajzában Derkovits erős befolyása látszik.

1938-tól évszámozott munkákat nem ismerünk a művésztől, ezzel szemben egy sor olyan munkájáról tudunk, amelyek más évekre nem sorolhatók be. Ilyen például egy női feje[45], mely érett rajzával korábbi időre nem, modorával viszont későbbire sem nagyon tehető. A balra forduló háromnegyed profilban megörökített arc puha rajzával s mégis szobrászias felfogásával Goldmann „Lendvai Márta portréja”-val látszik kapcsolatban állni. Ugyanezt a modort és szobrászias felfogást mutatja két, ugyanarról a modellről készített álló akt tanulmánya[46] is. Az azonos női modell, az azonos beállítás, az azonos papír, az azonos szén-kezelés a közvetlen egymás mellett készülett bizonyítja. A véglegesítettnek látszó tanulmányon jó arányérzéről, helyes megfigyelésről, kellemes vonalvezetésről tesz tanúságot a művész. Alakjának anatómiai felépítése biztos, plasztikai ereje meglepő, szobrászias fényvezetése egészen szokatlan. Papírja, technikája, modora révén az előbbiekhöz kapcsolódik egy fekvő női aktot ábrázoló tanulmánya[47]. Ennek rajza azonban már lágyabb, erőteljesebb, formaképzése nem oly határozott, plasztikai ereje úgyszólván nincs. Néhány kellemes ívelődés, de kissé üresen ívelődnek a vonalak. Az álló aktok modellje tér vissza nagy tollrajzában[48]. Mozdulat tanulmányok ezek, a hangsúly azonban a plasztikai értékek szobrászias kitapogatásán van a fény-árnyéknak testi-séget kiemelő erős érzetetésével, modorukban némiképp Rippl-Rónai rajzaira emlékeztetve[49]. Ezek a tanulmányok minden bizonnyal Goldmann műtermében készültek, ott látható plasztikai és rajzai közvetlen befolyása alatt. Az erőteljes forma érdeklí két további rajzában is, művészi tájékozottsága azonban ezeken egészen más irányba mutat, Matisse és a Matisse-t követő késői Kernstok-rajzok felé. A „Fejét karjára hajtó ülő női akt”[50] az 1905 körüli Matisse-művek felfogását követi, igen szoros kapcsolatban állva az „Itáliai nő aktja”-val, másik „Ülő női akt”-ja[51] viszont már Kernstok áttételében mutatja Matisse hatását. Míg az előzőn a forma-éreztetés mellett formatorzításnak is tanúi vagyunk, az utóbbin a torzítást igyekszik kerülni, s inkább a szép forma és vonal visszaadására törekszik, elsősorban a kontúr segítségével, alakján csak nagyon kevés, a legszükségesebb belső rajzot adva. Ilyesféle, a robusztus formát hangsúlyozó női akt-rajzokat Kernstok rajzolt és szerepeltetett kiállításokon 1933–38 között, Weisz Fehér figyelme minden bizonnyal 1938 tavaszán rendezett gyűjteményes kiállításán terelődött rájuk. Egy színes kréta tanulmánya, a „Női akt kabátban”[52] főként színadásában „fauve”-tájékozottságra vall, aktjában Matisse „Festő és modellje” című 1919-es képének nő-figurájára ütve vissza. Vonalvezetése, színezése meglehetősen nyers, darabos, mondanivalója kissé felszínes. Mint kísérlet a színes alakításra érdekes, s ebben úgy véljük, ki is merül értéke.

A művészt 1938 késő őszen letartóztatták, s mint írtuk, előbb Kistarcsára, majd Nagykanizsára internálták. Az alkotó munka jó időre megszakadt. Nagykanizsán azonban tervezgetésre, vázlatozásra már valamelyes alkama nyílt. Néhány tájrészlet, egyik internált társának verséhez készült néhány illusztráció ismert ebből az időből. Hozzájutott József Attila egy kötetéhez is, s vázlatkönyveiben az illusztrációk egész sorát érlelte mind teljesebb értékű alkotásokká, hogy majd szabadul-

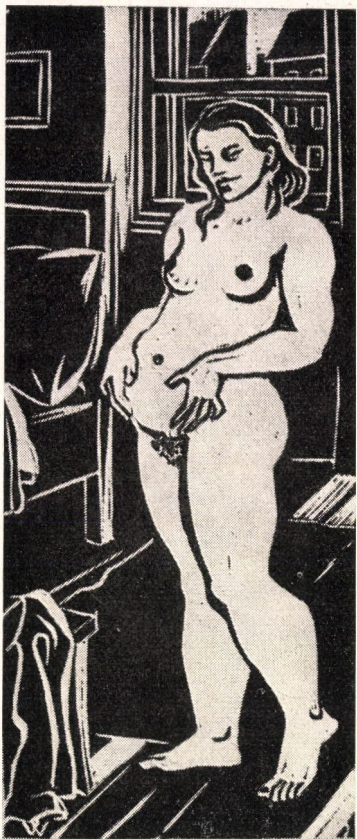
ván linóleumba metssze-őket. Ezek a vázlatkönyvei számos lappanganak, s csak közvetve tudunk tartalmukról. Ismerjük viszont egy rajzát[53], mely a nagykanizsai táborba való megérkezését ábrázolja, aztán a tábor és környékét megörökítő vázlatokat[54–57], továbbá nyilván a tábori életre utaló szimbolikus rajzát[58], melyen virágos ágon madár ül, mintha a napot üdvözlőné. A lap alján feljegyzés: holnap jön a bizottság. Az ábrázolásból és feliratból a szabadság vágya, reménysége és lehetősége sugárzik. Hátlapján különböző mozdulatokban férfi aktokat látunk. Egyik aktja a Biró Mihály-féle vörös kalapácsos ember, a másik magvető alakot mutat, ezek azonban korábbi időkre utalnak rajzukkal. Tábor-jelenetein, tájain érzik a majd feléves kihagyás, és ez jellemző még Háber Zoltán fogolytársának verséhez készített illusztrációira [59] is. Két ló-tanulmánya[60–61] viszont 1939 második feléből már ismét a kitűnő — ezúttal állat — rajzolókat mutatja.

1939 végén szabadulva nagy lendülettel fogott munkához, tábor-élményeit részben munkajelenetekben, részben illusztrációkban dolgozva fel, nagy hangsúlyt helyezve egyidejűleg a természet után való akt-rajzolásra, melytől elszakított.

1940-ből több akt-rajzát, vázlatát és metszetét ismerjük. Ezek a női aktok jobbára mozdulat-tanulmányok, melyekkel József Attila „Fiatal asszonyok éneke” c. verséhez tervezett illusztrációihoz készült fel. Az egyik[62] álló, ülő és támaszkodó figurát látunk, az álló alak beállításában és mozdulatában már az egyik illusztrációs elképzelést éreztetve. Rajzuk, mely első sorban a mozdulatok megragadására irányul, lendületes és elég biztos kézjárásra vall, amiből arra kell következtetnünk, hogy nem az első akt-rajzok közül való. Ezt másik három lapja[63–65], melynek vonalvezetése még távolról sem ily biztos, meg is erősíti. A „Fiatal asszonyok éneké”-hez két változatot is készített a művész. Az egy alakos illusztráció a következő sort jelenti meg: „gömbölyödő kis hasunkat nézegetjük hajnalban”. Ennek a már említett akton kívül még négy előtanulmánya került elő. Három lapon még csak magával az akttal foglalkozik. Az első[66] csipőre tett kézzel képzi el az alakot, s még nem az állapotosság érzetetésével. Egyik rajza hátulról, másik féloldalt mutatja alakját, utóbbiban Derkovits hatásával és rá emlékeztető tömzsibb típusú. A második lapon[67] egy rajzot ad, kissé jobbra fordított háttáktot, de lépő mozdulattal s hasára simuló jobb kézzel, rajzában, felfogásában teljesen Kernstokra emlékeztetve. Harmadik lapján[68] oldalról ábrázolja alakját már a végleges megoldáshoz közel eső lábtartással, de egyik karját feje fölé emelteti. Ezen is Kernstok hatása érződik. A negyedik lapon[69] több aktot látunk, s ezen már kompozíciós elképzelést is kapunk. Ismét a tömzsibb nőtípusra tér vissza, de itt már minden aktját állapotosnak tünteti fel. Ezen a lapon kialakul a végleges beállítás, láb- és egyik kéztartás, s eldől a formátum kérdése. Az aktok vegyesen Derkovits és Kernstok befolyására vallanak. A linóleum-metszeten[70] (9. kép) bal háromnegyed profilban kedves esetlenséggel kerül elénk az állapotos fiatal munkásasszony aktja, amint lehunyt szemmel a szoba közepén állva hasacskaát méregeti. Szemben vele talán tükör áll, ő azonban nem is annyira nézni, mint inkább érezni kívánja magzatának növekedését. A jelenet csupa melegség, átértettség naiv bájjal fűszerezve. A kompozíció felépítése jó, szellemes és gazdag, ahogy például a szobát szinte végig látni, s az ablakon át még az utcára is kitekintést lehet nyerni, anélkül, hogy ez bármit is elvonna az alak fontosságából, a mondanivaló lényegéből. A tömzsi, Derkovits nő-figuráira emlékeztető alak kitűnően illeszkedik az adott térbe és környezetbe, bár rajza a lábokban nem kielégítően megoldott, a felsőtesthez képest túlságosan síkolt érzetű. Ez a kis hiba azonban nem sokat von le a metszet értékéből, amely szemléltetően bizonyítja, hogy a Matisse, Kernstok felé való tájékozódás épp úgy hasznára volt a művésznek, mint a Derkovits művészetében való elmélyülés.

Az illusztráció másik változata három alakot tüntet fel, s az egyik itt is akt, mely tükör előtt fésűlködik.





9. Illusztráció József Attila „Fiatal asszonyok éneke” című verséhez. II

Ennek is több előkészítő rajzát ismerjük. Úgy tűnik, kettő közvetlenül modell után készült, két lap viszont már emlékeztető. Az első rajzon[71] a szemben álló akt kissé jobbra fordul s így nézi magát a körülbelül térdig érő tükörben, mindkét kezét feje fölé emelve, de nem fésülködő mozdulattal. Ezt a beállítást ismétli meg egy fejből készült rajz[72], de hátsó nézetből. A harmadik lap[73] tükör nélkül mutatja ezt a háttal álló aktot, ez azonban mintha modell után készült volna. Feltartott kezeit itt elemeli fejétől. A negyedik lap[74] két háttal álló aktot és a metszet kompozíciós tervét adja, a jobb szélső akt mozdulatában, vonalvezetésében nagyon emlékeztetve Goldmann „Felszabadulás” című szobrához készült egyik rajzvázlatára. A kompozíciós vázlaton az akt már kifejezetten fésülködő mozdulatot tesz, s a másik két alak is megkapja véglegesített beállítását és mozdulatát, folt-elrendezése azonban még nem azonos a metszetével. A metszet[75] eltérően az előbbi változattól, nem egy sort ragad ki s jelenít meg, hanem a vers egészének lényegét igyekszik visszaadni. Az egyik nő süt és főz, a másik takarít, a harmadik kontyba köti haját a tükör előtt. Mindez nagyon szűköske területen játszódik le, anélkül, hogy a vers egészét kifejezhethetné. Bár a ténykedés fedi a szöveget, az ábrázolás nem követi végig a verset s hiány-érzetet von maga után. De ameddig elmegy, addig sem tudja visszaadni a vers játékos hangulatát, könnyedségét, ötletességét, érdekes ritmus-hullámzását, sziporkázó jókedvét. Feltehetően e két illusztrációra való felkészüléssel függ össze további három akt-tanulmánya is. Az egyik[76] egy háttal álló nőt ábrázol, a másik[77] oldal helyzetben lábát törölő nőt, a harmadik[78] fekvő aktot. Beállításban, rajzban a két utóbbi az érdekesebb. A hát-akt és a lábát törölő nő ismét Goldmann közelségére utal.

Ebben az évben készült el a „Részeg a síneken”[79] című versillusztrációja is. Ennek egy ceruza tanulmányát[80] és a metszéshez szolgáló tus előtanulmányát[81]

ismerjük. A ceruzarajz alakja még hanyatt fekszik a síneken, típusában, rajzában Derkovits kései munkásalakjaira emlékeztetve, a metszetben viszont teljes határozottsággal a Dózsa-sorozat befejezetlen s a sorozatban nem szereplő „Leölt parasztok” című alkotásához nyúlva vissza. Hogy miként jutott a XI. duc hátoldalán levő, akkor még kiadásig el nem jutott ábrázoláshoz, nem tudjuk. A metszet frappáns egyszerűséggel s a leírásnak megfelelően állítja elénk a fiatal részeg férfi alakját, a vers utolsó sorában összefoglalt mondanivalóját (És messziről lassan dübörög a föld) azonban nem tudja kifejezni.

Bizonyos körülmények arra mutatnak, hogy ez évben metszette linóleumba az „Anyám” illusztrációját[82] is. Ennek két előtanulmánya ismeretes, egy ceruza[83] és egy tus[84]. Az anya ezeken megfáradtabbnak, öregebbnek látszik, tartása meghajlottabb, arcán a bőr szárazabb, a tusrajzon homloka erősen ráncos és mindkettőn erősen parasztias benyomást kelt. A bőgrét mélyebben tartja mindkét tanulmányon, a tuson egészen lent az ölében. A végleges megoldáson, melyen szintén frappáns egyszerűséggel jelenik meg, finomodott alakja, tartása, kifejezése, rajza; mozdulata, nézése beszédesebb, kifejezőbb s a vers hangulatához közelállóbb lett. Az illusztráció elég jól-sikerültnek mondható.



10. Illusztráció József Attila „Öt szegény szől” című verséhez. I



Feltehetően még 1940-ben megtörtént a metszése az „Öt szegény szőlő” két változatának is, e két legtöbbet mondó, legsikerültebb illusztrációnak, melyben a legteljesebben jut kifejezésre a költő mondanivalója, versének dinamizmusa, balladisztikus feszültsége. Az első lapon [85] (10. kép) a ballada módjára építkező költeménynek azt a drámai jelenetét ragadta meg, midőn a csermely csőze a megfürödni s inget öblíteni akaró szegényekre támad. Ime az illusztrált sorok:

„De rivall a csermely csőze,  
békák botosa bottal mondja,  
vicsorogja víz vitéze,  
ordas inas, úr bolondja.  
— Eltakarodj, öt tekergő!  
Kotródj innen, kujtorogó!  
Fattyúnak itt nincsen fürdő!  
Csavargónak nincs csobogó!”

Az illusztráció pontosan követi az idézetet, hiánytalanul magába foglalván az előzményt is, a szegények megnyilatkozását:

„Öt szegény szőlő: — Megfürödnénk,  
megöblíténők az inget,  
azután meg továbbmennénk.  
Megcsinálnánk mi már mindent.”

A parton, a víz szélében fürdéshez, öblítéshez látókészülő, óvatos mozgású, félénk, halk szavú, magukat a sorsnak immár szeliden megadó férfiak ajkát jóformán még el sem hagyta az utolsó szó, mikor felrivall mögöttük durva, gyalázkodó, fenyegető hangján a csősz, támadóan ütésre emelve botját. A meglepetés tehetetlenségével és gyámoltalanságával fordulnak hátra, mosó, vetkőző mozdulatuk megáll. Arcukon a méltatlanság érzése suhan át, csupán a leghátsó férfi arca-szája nyílik suta, ironikus mosolyra, megpillantva a csősz dühtől eltorzult arcát, pukkanó békára emlékeztető, felfuvalkodott, mosolyra ingerlő, ostoba alakját. Az ő reakciója egyúttal halvány utalás a vers folytatására, de nem végig, inkább csak a következő szakasz közepéig, amíg a cigányos jellegű és könnyedségű átkozódás el nem kezd nehezülni, mélyülni, komorulni.

A művész, akárcsak a költő, egyszerű, tömör, világos képet ad a szegények és a csősz éles szembeállításával, nem riadva vissza utóbbi jellemzésénél a karikírozás eszköztől sem. A fizikai, pszichológiai, érzelmi, értelmi szembeállítás a verssorokhoz rendkívül találó és meggyőző. Ezek a szegények valóban szegények, szinte az elesettségig, s ez a csősz valóban „ordas inas, úr bolondja”, ahogy József Attila jellemzi. Az ábrázolás azonban a költemény ismerete nélkül is teljesen érthető és mondanivalója rögtön felfogható. A nélkülözés és jóllakottság, a szelidség és a durvaság, a védtelenség, sőt, kiszolgáltatottság és a brutális erőszak áll szemben egymással, mégpedig úgy, hogy bár biztos főlény jellemzi az utóbbit, lényege rendkívül ellenszenvesen tárulkozik fel, ellenben a művész és néző szimpátiájától és együttérzésétől kísérve jelenik meg az előbbi. Hogy ebben az ellentétbe állításban az adott körülmények között a fasisztikus viszonyaira való utalást kell látnunk, egészen kézen fekvő, az ábrázolás állásfoglalása azonban ennél mégis több, minden embertelen viszony elítélését célozza, erkölcsi értelemben tehát egészen egyetemes érvényű. Maga tehát a gondolat is már nagyon szép, ami a műben kifejezésre jut, szép e gondolatnak a tematikai kerete, melyet a József Attila vers ad, maga a jelenet, mely frappáns egyszerűséggel jelenik meg hat alak és némi természeti környezet felvázolása révén. A művész keskeny, magas formába komponálja bele a jelenetet, a rendelkezésre álló felület legteljesebb kihasználásával, már-már a zsúfoltság érzetét keltve. Alul néhány hullámzó vonal a folyóvizet, egy-két fehér folt a köves vízpartot jelzi, az alakok mögött fent balra zömök fatörzs látszik az elágazásig, öreg forradásokkal és kevés lombbal, a többi helyet mind alakok töltik ki. A legfiatalabbnak látszó, legfűgőbb, meztelenül már benn térdel a vízben, öblíténé az ingét, balra tőle kopaszodó, idősebb férfi a parton ül, mindkét lábát vízbe dugja, miközben

felgyűri nadrágja szárát, mögöttük közvetlenül a parton egy háttal álló és egy oldalvást forduló férfi izelgeti talpával a hideg vizet, az ötödik szegény még hátrébb áll s a víztől beljebb, a fa tövénél, tarisznáját készül leemelni. Soványak, kiaszottak, rosszul tápláltak. Az út s az éhség elcsigázta őket. Pihennének az árnyékban, felüdülnek a vízben. De lecsap rájuk a csősz. Hátról előre jöve megáll mint egy kolossal. Egyik keze öklöben, a másik botot emel. Szemöldöke dühösen összevonódik, szája üvöltésre tárul. Potrohos alakja majd negyedrészt betölti a képmezőnek. Támadó, nyers, brutális modora, mely mögül kivillan a sunyiság és gyávaság, félelmetes és visszataszító hatású. Alkatában, felépésében, szétterpesztett tartásában az állatias elem érvényesül a szegények emberi megjelenésével, magatartásával szemben. Hogy ostoba képével, éktelenül feltartott szájjával, kőmadzagra emlékeztető bajuszával, furán elálló kucsmájával, hatalmas, nadrágból, mellényből kiszoruló potrohával mosolyra is ingerlő, érintettük már. A lap négyszögét tehát a fatörzsszel ők töltik ki hatan, részben fedve egymást, úgy azonban, hogy a lényeges mindegyikükből jól kifejezésre jusson. Elrendezésük egyszerű, bonyodalommentes. A hátrafelé emelkedő part lehetővé teszi, hogy egymás mögött jól láthatóan helyezkedhessenek el, s a szűk viszonyok ellenére is lehetőleg a teljesség benyomását keltsék. Összefogásuk előlről hátra (2 : 3 : 2), jobbról balra (3 : 1 : 3) s az átlók irányába (3 : 3) szép, összetett ritmus szerint történik, a hetedik, behelyettesítő elemet mindig az öreg fatörzs adja. Formában, foltban, tömegben, jelentőségben jó egyensúlyba kerülnek, egyedül a középső alak volumene lehetne kissé talán több, ha a térvizonyok ezt megengednék. De a jelenet ezen a ponton némileg már amúgyis térszűkében szenved. Beállításuk, mozgásuk, lelki megnyilvánulásuk változatos. Kettejük fej- és arctípusa azonban ismétlődik, a háttal álló pedig sematizmusával nem sokat ad, ami gyengíti a különben szép és ötletes ábrázolás értékét. A fizikai, pszichikai s jellembeli sajátosságokat néhány vonallal és foltal viszi fel a művész alakjukra, nagy, erős hatásokra törekedve, összhangban anyagával és technikájával, mely nem enged túl sok részletet, és elsősorban folthatásra van beállítva. Az anyagszerűség megértésén túl a megformálás, a folt- és vonalalakítás, inkább mint az előző metszeten, az expresszív naturalizmus szellemében történik. Ebben a munkában is erősen természethez kötött alkotó készség nyilvánul, de nyoma sincs a szabatos kontúrnak, a pontos forma-elhatárolásnak. A hatásos jellemzés és a mindenáron való kifejezhetőség érdekében állandó formatulzásoknak, sőt, torzításnak vagyunk tanúi. Az expresszivitás egyébként a lendületből és a nyomatékokból is kitűnik, de bizonyos esetekben az elhagyásokból is. Az egész ábrázolást jellemző nyugtalanság ugyancsak expresszív vonás. Szinte alig van nyugodt része a kompozíciónak. A sok alak, a sokféle beállítás, mozgás, mozdulat ebben mind közrejátszik, legfőképp azonban maguknak a vonalaknak a nyugtalan vezetése. A legtöbb helyen mint vékony kis lángnyelvek kúsznak fel, szeszélyesen csavarodnak, bomlanak két vagy több ágra, csapnak el jobbra-balra, vagy hullámoztatva, remegtetve fordulnak vissza önmagukba. Ehhez a lángnyelvyszerű vonalvezetéshez, mely félreérthetetlen Van Gogh örökség, sok minden asszociálódik vagy asszociálható. Általában érzelmi túlfűtöttség, túlhajtottság, szélsőségre való hajlam, belső feszültség, izgalmi állapot kifejezője, mely a lapon összhangban áll a cselekménnyel s a művészi mondanivalóval, de képzettársításon keresztül túl is mutat a jeleneten — a felkelés, a forradalom felé, melyre egyébként utalás található a költemény végén is. Ezt a vég-gondolatot öltözteti képi formába a művész a második metszeten [86] (11. kép). Ezúttal azonban úgy tűnik, hogy a gondolati mag megtartása mellett nagyon is önkényesen jár el. A vers ugyanis csupán ennyit mond:

„Álmát kotró kotorja fel!  
Zöld legyen a virradatja!  
Elsodorja — sodorja el  
a verejték áradatja!...”



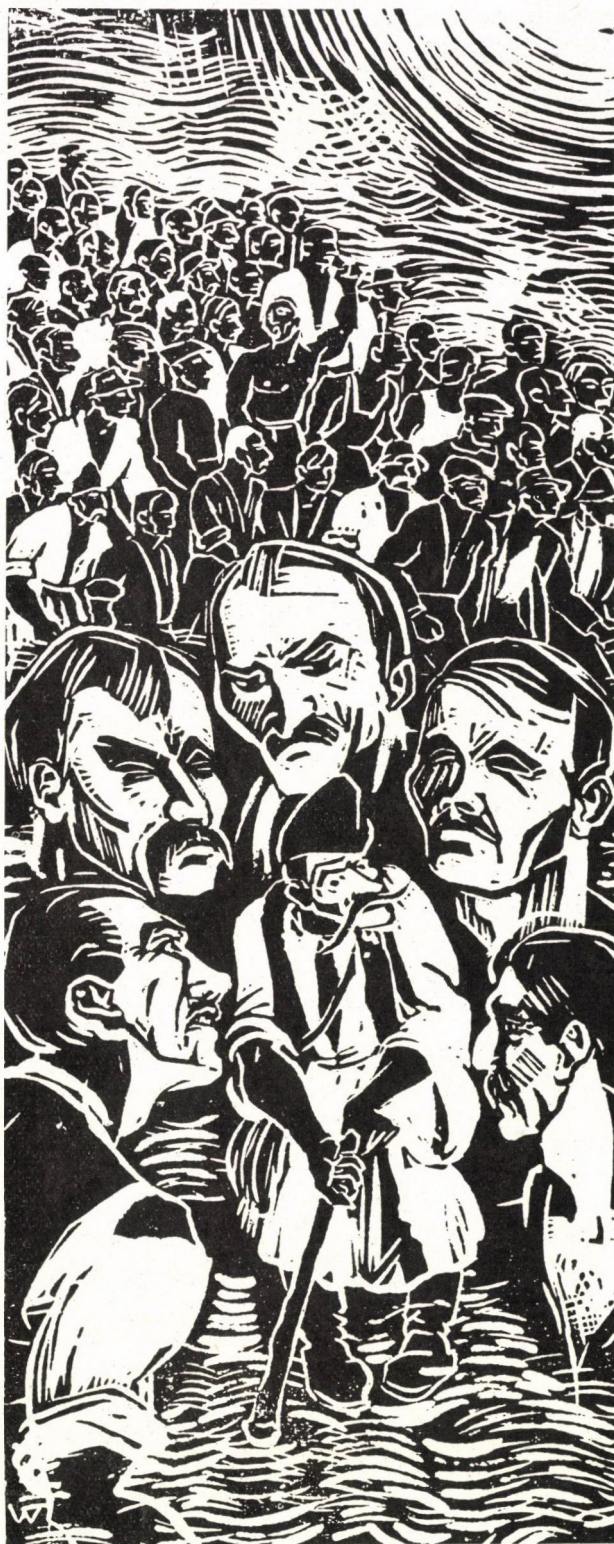
Valójában mégsem önkényeskedik a művész. Igaz, hogy az utolsó versszak képe, hangulata eléggé elüt az illusztrációtól. Ilyen konkrétság és nyíltság, a gondolat így pontosítása nincs meg a versben. Tudnunk kell azonban, hogy ennek a költeménynek van egy teljesebb, korábban, a „Döntsd a tőkét, ne siránkozz” című kötetben megjelent változata, az „Áradat”. A művész ehhez a teljesebb, az összefüggéseket jobban feltáró, bátrabb fogalmazású, szókimondóbb, nyílt forradalmi magatartást tükröző változatához nyúlt vissza a második metszet megalkotásánál. Íme a bővebb és eltérő szövegrészlet:

„Álmát kotró kotorja fel!  
Zöld legyen a virradatja!  
Elsodorja — sodorja el! —  
a szegények áradatja!...

Proletárok, hova, hova?  
S ni amott is, kettő, három,  
s ezer! ezrek millioma!  
Habokba kél a világon.  
Vérrel habzik, vassal zuhog,  
osztott földünket előnti  
s az osztatlan pillanatot  
dördül ahogy felköszönti.”

A művész ezt a képileg már sokkal nehezebben megfogható részletet is, melyben a mondanivaló lényege sűrűsödik, találó megoldásban állítja elénk. Az illusztrálás szempontjából rendkívül nehéz versrészletnek nem mond le egyetlen lényeges eleméről sem. Pedig ez a részlet merő vízió és egymásra zsúfoltság-halmazosság, egyetlen képbe alig illeszthető, ugyanakkor hatalmas íram, s mert vég — megingathatatlan megállás, súlyos lezáródás. Az illusztráció alapja az éggel érintkező s abból táplálkozni látszó hatalmas folyam, felülről le, hátulról előre hullámozó, végtelen áradás. Mint egy felmerülő napkorong löki szét hanghullámain a sok milliós proletár hadsereg dördülése. A habokba kéló milliók tömör sorokban sodródnak az áradattal, előntén az osztott földet, melynek víztől elborított szigetekskéje látszik csak már az előtérben a botot forgató víz-juhással, az öt szegény által közre fogott, megjuhászodó csermely-csőszel. Mily más ez a figura, mint az előző lapon. A hatalmas test mint zsugorodik össze az árból felbukó, előntéssel fenyegető öt szegény gyűrűjében, retten meg a földindulásszerű mozgástól, özönvízszerű áradástól, a végeláthatatlan proletár hadsereg özönlésétől, robajától. Útne még botjával, a csodálatos metamorfózis azonban megzavarja, lenyűgözi akarátát, lebilincseli erejét. Egy pillanat és testileg-lelkileg összeroppan a szorító, fölébe magasodó, talpa alól a szilárd talajt elragadó, mindent lebíró erők keresztelkedésében. A vég elkerülhetetlen. A föld ismét osztatlan lesz, a magántulajdon ellen feltámadt proletár erők veszik egységes birtokukba — visszavonhatatlanul. Az osztatlan pillanat hang-sugár áradása koncentrikus körök formájában feltűnik a láthatáron. Egy magasra emelt munkáskéz nyomán a szegények üdvözik a nagy pillanatot.

Íme a modern idők nagy társadalmi drámája egy apokaliptikus jelenetbe összesűrítve, felismerhető rokonságban a késő középkor ábrázolásaival, azoktól mégis alapvetően különböző szereplőkkel, eszmékörrel és képzettársító tevékenységgel. Az illusztráción a hangsúly az előtér hat figurájára esik. Képileg kissé elkülönülő rész ez a hatalmas munkásfejekkel, melyek nagyobb típusváltozatot mutatnak az előző metszet szegényeinél, ám nincs meg az a mozgásbeli differenciáltságuk és közvetlenségük. A hullámozásból felmeredő alakjuk viszont a lebírhatatlan erőt, az áthatolhatatlanságot, a kikerülhetetlenséget, a lenyűgözést nagyon jól érzékelteti. Körükben a csermely-csősz a legkitűnőbbben megformált figura, a népmesék találékonyságával, egyszerűségével, közvetlenségével. Maga a jelenetezés is a népmesék világát idézi, bár egyes vonatkozásaiban emlékeztet a mitológia világára is. Az uralkodó iz mindenestre a népies és balladisztikus, melynek Erdély művészetéből eredeztethető magyaros voltát más, a közép-részen meg-



11. Illusztráció József Attila „Öt szegény szól” című verséhez. II

mutakozó idegen (Derkovitson átszűrt Masereel) hatás nem tudja elnyomni.

A lap rajza, vonalvezetése nem olyan egyöntetű, mint az előző metszeté. A csősz szabadabb, lágyabb megformálását az öt szegényé nem követi. Ők kissé keményre sikerültek, a sok párhuzamos vonás, az elég sok egyenes



beállításból eredő merevségüket tovább fokozza. A csősz finomabb, érzékenyebb rajza térül vissza a közép- és háttérben, karakterizáló képessége azonban nem aknázódik ki eléggé a tömeg figuráinál. A felület lényegesen felbontottabb, mint az előző kompozíción. Az előtér erőteljes folthatása mellett nagyobb szerepre jut a vonalas elem és a részletezés, amely azonban sehol nem tűnik aprólékoskodásnak. A kifejezés lehetőségeinek tágítása közben a művész mértéket tud tartani, s nem lépi túl az anyagszerűség határát, bár érezhetően igyekszik közel kerülni a fametszet stílusához. Mert a téma így kívánja, a síkszemlélethez sem ragaszkodik iskolásan. Amekkora téri kimélyítést az anyag, a linóleum megenged, belevisz az ábrázolásba, s ez csak előnyére válik a költői-művészi mondanivaló kibontakoztatásának.

Valószínű, hogy ez évben készültek azok a ceruza és tus tanulmányok, amelyeken az „Éhség” című vers illusztrálásával próbálkozott. Négy lap maradt fenn, az első[87] egyes alakok rajzával, többi közt egy Derkovits „Dinnyevő” című képére emlékeztető figurával, a másik három lap már kompozíciós megoldást ad. Az egyik[88] erőgépet előtt ülnek és esznek a cséplő munkások, a másiktól[89] elmarad az erőgép és az alakok száma eggyel megfogyatkozik, a harmadikon[90], mely már metszéshez szolgáló előtanulmányoknak látszik, lócán ülve eszik a még egy fővel megfogyatkozott munkás csoport. A vers tartalmához és hangulatához talán ez az utóbbi változat áll a legközelebb, kompozicionálisan azonban határozottan szegényesebb ez a három alakos megoldás, mint a négy és öt főt mutató két korábbi kompozíció, és rajzában sem oly kifejező. Linóleumba metszésére feltehetően nem került sor, sokszorosított nyomata legalábbis eddig nem került elő.

1940-ből származhat a „Döntsd a tőkét, ne siránkozz!” vázlata[91] is, a kompozíciós elgondolás mellett három favágó figura rajzával. Metszetben való kivitelre tudtunkkal ez sem került. Az egyik figura rajza viszont arra figyelmeztet, hogy ekkoriban kellett készülnie a „Kovács”-nak[92], melynek nagyobb méretben linóleum-metszet, kisebb méretben pedig cink-nyomat[93] változata is ismeretes, továbbá a „Vasútipító munkások”-nak és a „Baknál” című linóleum-metszetnek. A művész lehet, hogy a „Kovács”-hoz is József Attila költészetétől nyert ösztönzést, mégpedig az azonos című verstől, azt azonban nem hisszük, hogy ennek illusztrációjául szánta volna, a verset ugyanis annyira nem fejezi ki, hogy erre egy pillanatig sem lehet gondolni. A metszet kifejezetten a nyers erőt példázza a vastag izomzattal s az elszántságot a görcsös markolással és ökölbe szorítással, a keménységet a hatalmas kalapáccsal, a József Attila-i gondolatokhoz azonban a felgyűrt ingujjon kívül semmi köze nincs. Az alak beállításában, mozgásában meglehetősen merev, arckifejezése sematikus, ami a két vasúti munkajelenet munkásaira is jellemző. Sem ez, sem a „Vasútipító munkások”[94] vagy a „Baknál”[95] nem mondható sikerült munkának.

Az előbbi merevség fogva tartotta a művészt jó időre a következő évben is. Olyan metszetei, mint a „Vagontolók”[96], a „Kavicsmunkások”[97], vagy a „Forradalom”[98] bizonyítja ezt. De a „Forradalom”-ban már enged ez a merevség, s ezt talán a téma is hozta magával. (Zárójelben jegyezzük meg, hogy a nagy francia forradalommal való példálódzásban, mely nyílt politikai állásfoglalást tükröz, irodalmi ösztönzést látnunk, amely Batsányi részéről érhetett művészünkhez.) A korábbi merevség tovább enged „Vitakozók”[99] című metszetén, melyen illegális szemináriumi csoportot ábrázol, több elvtársát portrészerű hűséggel örökítve meg, köztük önmagát is feltüntetve. Önálló „Önarckép”-én vagy a „Melegedő munkások”-on a merevség szinte már teljesen eltűnik. Addig azonban több munkának is el kellett készülnie, így két József Attila illusztrációnak. Az egyik a „Tedd a kezéd”[100], amelyhez nagyon sok tanulmányt, vázlatot, változatot rajzolt, míg linóleumba metszette. Próbálkozott csak fejes megoldásokkal, aztán fél-alakkal, ülő figurákkal, ülővel és állóval, míg végül az utóbbi megoldás mellett döntött — aligha a legszerencsésebben, s aligha a legjobb mozdulat

mellett. A jelenetnek ugyanis van sokkal egyszerűbb, közvetlenebb, bensősegebb, a vers hangulatát jobban visszaadó két tus-variánsa[101]. A metszet azonban így is érdekes, felfogásának újszerűsége miatt. A folt és vonal szerepét ugyanis ezen másként fogja fel, mint korábban, s a kettőt másként kombinálja. A fehér és fekete foltokból nemcsak egymás mellett építkezik, hanem egymáson is. Egy, a fehér papír alapsíkján elhelyezett fekete síkból előbb kibont egy fehér síkot, aztán ebből fekete kontúrokkal s kevés belső rajzzal a figurákat, de úgy, hogy ezúttal is teljesen síkban maradjon. Az alakokat ily módon megsokszorozott folt- és vonalegyüttes veszi körül, amely szeszélyes, de mégis alakokat követő rajzával elhatároló és összefoglaló is, ugyanakkor meglehetősen dekoratív hatású, ez a dekorativitás azonban egészen expresszív jellegű. Művészi tájékozottság ezúttal több felé is történt, mégpedig Derkovits, Masereel és Nolde irányába.

A másik metszet verstörődéket illusztrál, az „Arcodon könnyed ott ragadt”-at[102]. Két alakot mutató ceruzavázlata[103] szöveggel együtt maradt fenn, ötletében a „Szereltem az istálló szomszédságában” című színes rajz szerelmes párjára utalva vissza, csak hogy ennek sokkal kifejezőbb a rajza, tömörebb a kompozíciója és biztosabb a felvázolása. Hozzá képest a metszet is veszített frissességben, tömörségben, rajzának kifejező erejében. Azáltal, hogy a metszetben széthajolnak az alakok, az összetartozás érzése rendkívül meggyengül, s a vers hangulata és mondanivalója ezzel rögtön csorbat is szenved. A kis vázlat minden környezeti adalék nélkül többet mond a kész műnél. Ugyanigy vagyunk egy másik metszetével, a „Melegedő munkások”-kal.[104] Kicsi rajzvázlata[105] ennek is többet mond a végleges műnél. A „Szerelők munkások” metszete[106] és metszéshez szolgáló tus tanulmánya[107] között viszont már nem kapunk ilyen előnytelen különbséget. Igaz, a jól megszerkesztett kompozíciónak egyébként nincsenek különösebb izgalmi. Rajza, folthatása szokványos, típusai közönyösen hatnak.



12. Önarckép



Kifejező erővel tűnik ki elsősorban „Önarckép”-e [108], melyen asztalra könyökölve, munka közben elgondolkozva örökítette meg magát. Nem a kész mű az izgalmasabb, hanem a metszéshez szolgáló előtanulmány [109] (12. kép), melynek fedőfehér korrekciói különös nyugtalanító hatást eredményeznek. Szemben kisebb méretű „Önarckép”-ével [110], melyet ugyancsak linóleumba metszett, s melyen amolyan önképzőkori tanulóként, komolykodva, de egyébként teljesen gondtalanul jelenik meg, ez a nagyobb méretű önábrázolás merő töprengés, kesernyész vizsgálódás reményvesztettséggel, kilátástalansággal. A kép szinte szuggerralja, hogy nem megy, nem lehet a munka, a dolgok, az események olyan alakulást vettek, amely lelke mélyéig megrendíti az embert, az alkotót. Az értelem most egészen más kérdésekkel kénytelen foglalkozni, minthogy miként rakjon fel egy foltot, vagy húzzon meg egy vonalat; mintha minden emberi mű értelme forogna kockán, a latolgatásnak rendkívül súlyos külső és belső indítékai érződnek, s ezek rendkívül nyomasztóan hatnak a kedélyre, a képzeletre, az akaratra. Némileg hasonló önarcképet már láttunk, Kernstok festette emigrációban, 1921-ben, egy nagy összeomlás után; ő egy következő összeomlás előestéjén.

„A vak” [111] című metszete (13. kép) megdöbbentő erejével hat elsősorban. Nem tudjuk pontosan, hogy a háború áldozata-e vagy másé, a közvetlen ok nem is fontos, figyelmeztető a háború borzalmai ellen éppúgy lehet, mint a tőkés kizsákmányolás munkást megnyomorító valósága ellen. A művész nem részvétet kér irántuk, a lap ugyanis kísérvél ábrázolja a vakot, hanem alakjukkal rádöbbsenteni akar a társadalmi valóságra,



13. A vak

a megnyomorított ember elesettségére, koldusbotra juttatására, pária voltára. Mondanivalóját szinte rideg tárgyiassággal adja elő, nem érzeleg a témán, nem hatódik meg, hogy annál jobban vádolhasson. S ez a két alak valóban felér egy vádbeszéddel. Felmagasodó alakjuk egy-egy megrendítő felkiáltójel: vád, figyelmeztetés, tiltakozás — egyszerű, világos, mindenki által érthető nyelven. A metszeten a német és a belga grafika befolyása látszik.

1941-ből egy kis tájrajzát is ismerjük, a „Vízpart”-ot [112] (14. kép). Musset-i érzelmességgel előadott impresszió, meglehetősen ellentéte a metszetekben érvényesülő felfogásnak, amely szinte tudatosan mellőzi a lírikusait, még inkább az érzelmeset. A rajz festői puhasággal közvetíti az igénytelen, mégis kifejező tárgyi mondanivalót, melynek legfőbb, jelképes értelemmel rendelkező eleme a vízből kinövő fa, két ágból érdekesen csavarodva és összefonódva.



14. Vízpart



15. A közös műteremben



Ebben az évben készülhetett „A közös műteremben” [113] című lavírozott tus tanulmánya (15. kép), még mielőtt Goldmann a Kálmán utcai műtermét felszámolta volna. A középső alakban a művész arcvonásaira ismerünk. A tanulmány, melynek egyes nyomatékaiban jól felismerhető a grafikus kezejárása, alapjában festői beállítottságú.

Az 1942-es év változatos anyagot eredményezett ismét. Oly kevésbé jelentős metszetek után, mint a „Hólapátolók” [114] és a „Sielők” [115], igényes anyaggal találkozunk. A „Naptáradban hat nap szürke” [116] című metszet metszőtechnikájának csúcsán mutatja a művészt. A vízpartján heverő, olvasó két nő technikailag éppoly szépen megoldott, mint a környezet, a víz, a vízben álló s már a „Vízpart”-ról ismert két fa, vagy a felhő mögül szétsugárzó nap. A téma igénytelenségeért bőségesen kárpótol a megjelenítés szépsége, ötletessége, sok-



16. Nő virágokkal



17. Illusztráció József Attila „Medvetánc” című verséhez

színűsége. Technikai biztonsággal és újdonsággal lep meg a „Fekvő nő” [117] is, amely a „Tedd a kezed” eredményeit Beckmanntól ellesett ötletekkel gazdagítja. Beckmann s talán Schmidt—Rottluff metszeteinek tanulmányozására vall „Nő virágokkal” [118] című lapja (16. kép), melynek rajza ugyan egy kicsit kemény s fametszetre emlékeztető a felfogása, mindazonáltal szép, érdekes munka.

Sajnos, semmi adatunk nincs a „Medvetánc” [119] (17. kép) készülésétől. Bizonyos modorban és motívumokban fellelhető elemek alapján azonban nagyon valószínű, hogy ez időben keletkezett. A kompozíció, melyben az egész vers tartalmát és hangulatát kívánja a művész visszaadni, hármastagolású, oly módon azonban, hogy az egyes jelenetek közt a kerettel való elválasztás ellenére se legyen éles a tagolás, amit azáltal ér el, hogy egyes elemeket átvezet a másik jelenetbe, így a napraforgót a másodikból az elsőbe, a fatörzset a harmadikból a másodikba. A triptichonszerű kompozíció középrészét hatalmas barnamedve foglalja el két lábra egyenesedve, lassú táncoló mozdulattal a szép leány felé fordulva. A jobb oldalról pingálózó mozdulattal festő figyeli áthalát a szép lány mögött a kasznár áll, kinek a vers szerint zsebbe nőtt a két keze. A réz kerek virága napraforgó formájában nyúlik fel a középrészben, fejével áthalolva az első részbe. A művész — mint látható — motivikusan elég sokat merít a versből, s alakjait elég jól csoportosítja, csúfolódó kedvének a költőhöz hasonlóan tág teret engedve, alakjait azonban talán túlságosan is egymásra vonatkoztatja, s ez kissé zsánerszerű ízt ad a jelenetnek.

Ez évben keletkezhetett a „Nagyon fáj” [120] illusztrációja is, amely ugyan túlmutat a vers gondolati körén, érzelmileg azonban kifejezi az abban foglalt fájdalmat is. Érezzük, hogy a vers csak ürügy az aktuális mondánivalához, a saját fájdalmának az elülvoltetéséhez, az adott valóság elleni lázadás és tiltakozás kifejezéséhez.

A Népszava égisze alatt meghirdetett freskóterv pályázatra ő is készült. Építő jelenettel kísérletezett. Ennek egyik széntanulmányát [121] ismerjük. Magas, három emeltnyi építőállvány alatt munkások tevékenykednek. A tanulmány Szőnyi egy hasonló építőjelenetére emlékeztet. Nagy hibája, hogy a művész a magas építőállványzatot nem tudja kapcsolatba hozni az építő munkásokkal, s ezek alakja és cselekvése meglehetősen eltörpül és súlytalanná válik az egyébként impozánsan magasba törő állványzattal szemben.

Az előbbi tanulmánnyal rokon egy külvárosi bérházrészletet ábrázoló, lelátásos széntanulmánya [122]. A hangulatos ábrázolás friss rajzával tűnik ki elsősorban.

Négy ismert fejtanulmánya közül egy bal háromnegyed profilban ábrázolt férfi fejet [123] és egy halotti maszkoszerű férfi ábrázolást [124] kell felemlítenünk mint portretírozó készségének bizonyítékát. Erős plasztikus formaadás jellemzi mindkettőt.

Két kis színes ceruzarajza a fővárosban kívül, talán Szentendrén készülhetett. Gazdasági udvart tüntet fel az egyik [125] és templomtoronnyal utcaképet a másik [126]. Utóbbi kedves, hangulatos vázlat a kép ígéréstével.

1943 végéről három rajzát ismerjük. Feleségét ábrázolja mindhárom, egyik [127] széken ülve, környezet nélkül, a másik kettő [128—129] interieur-ben. Rajzilag azonban mindhárom rendkívül gyenge, melyeket csupán azért említünk fel, mert utolsónak ismert rajzai a pár nap múlva halál-marsba besorozott és a frontra szállított művésznek.

Adatközlésünknek ezzel végére értünk, azzal a megjegyzéssel zárván közleményünket, hogy egy-egy munkának az időbeli elhelyezésével nemegyszer nagy gondunk volt, s több datálást kellő adat híján magunk sem tartunk megnyugtatónak. Sok esetben emlékezésekre támaszkodtunk és stíluskritikai alapon mérlegettünk, a mineknem-egzaktságot voltával tökéletesen tisztában vagyunk, és a korrekciók lehetőségével éppen ezért számolunk.

Horváth Béla



1 Németh Lajos: A szocialista képzőművészek csoportjának története. A Magyar Művészettörténeti Munkaközösség Évkönyve 1952. Bp. 1953. 77. l.

2 Legújabbkori Történeti Múzeum. Munkácslet — képzőművészeti kiállítás. Budapest, 1959. (Kiállítva 12 linóleum-metszete.) Magyar Nemzeti Galéria. Szocialista Képzőművészek Csoportja 1934—1944. Budapest, 1964. (Kiállítva 18 linóleum-metszete.)

3 Művészeti Lexikon. Bp. 1966. II. k. 35. l.

4 Madár fatöknön. Kőrajz. 29,5×22,6 cm. Jelezve balra lent: Weisz Gy. 3. gr. Magántulajdon, Bp.

5 Dobozfedél tervek. Papír, színes ceruza. 14,3×48 cm. Magántulajdon, Bp.

6 Intarzia terv. Papír, vízfestmény, ceruza. 29,8×23,6 cm. Magántulajdon, Bp.

7 Gyárrészlet. Papír, lavírozott tus és ceruza. 34,6×24,9 cm. Jelezve jobbra lent: Weisz Gy. 1934. Magántulajdon, Bp.

8 Gyárrészlet három kéménnyel. Papír, lavírozott tus és ceruza. 34,9×24,7 cm. Jelezve jobbra lent: Weisz Gy. 1934. Magántulajdon, Bp.

9 Női arckép. Papír, ceruza. 34,8×25 cm. Jelezve jobbra lent: Weisz Gy. 1934. Magántulajdon, Bp.

10 Varrónó. Papír, tus. 35×25,2 cm. (Hátlapján főiskolás korából női felakt. Jelezve jobbra lent: Weisz György graf.) Magántulajdon, Bp.

11 Tanulmány álló férfiről (Berger Pál?). Papír, szén. 47,5×31,8 cm. Magántulajdon, Bp.

12 Nagybarjusz munkás. Papír, szén. 46×28 cm. Jelezve jobbra lent: Weisz Gy. 1934. Magántulajdon, Bp.

13 Barjusz álló munkás vállára vetett kabáttal. Papír, szén. 46,2×29,2 cm. Jelezve balra lent: Weisz György 1935. Magántulajdon, Bp.

14 Álló férfi pulóverben. Papír, szén. 47,3×31,7 cm. Magántulajdon, Bp.

15 Öreg munkás. Papír, szén. 42,6×26,4 cm. Magántulajdon, Bp.

16 Lépő férfi. Papír, szén. 41,1×28,7 cm. Magántulajdon, Bp.

17 Zsebre tett kezű munkás. Papír, szén. 46,1×29,9 cm. Jelezve jobbra lent: Weisz György 1935. Magántulajdon, Bp.

18 Ülő férfi. Papír, szén. 47,3×31,8 cm. Magántulajdon, Bp.

19 Vak fiatal. Papír, szén. 29,6×23 cm. Magántulajdon, Bp.

20 Ifjúság. Papír, szén. 47,6×31,3 cm. Magántulajdon, Bp.

21 Lehel téri részlet. Papír, tus. 31,5×22 cm. Magántulajdon, Bp.

22 Lehel tér rakodó kocsival. Papír, fekete kréta. 47,6×31,8 cm. Magántulajdon, Bp.

23 Lehel téri ősz. Papír, szén. 47,4×31,3 cm. Magántulajdon, Bp.

24 Tavasz a Lehel téren. Papír, szén. 47,6×31,7 cm. Jelezve balra lent: Weisz Gy. 1935. V. Magántulajdon, Bp.

25 Budai dombok. Papír, pasztell. 28,5×44,2 cm. Jelezve balra lent: Weisz György 1935. VII. Forgács Zoltánné tulajdona, Bp.

26 Óbudai részlet (?) Papír, szén. 23,6×31,4 cm. Magántulajdon, Bp.

27 Szűnyog sziget (?) Papír, szén. 31×45 cm. Magántulajdon, Bp.

28 Dési Hubernek Nagy István művészetével való kapcsolata tudtukkal elsőként mutattunk rá „Dési Huber grafikái” című kiállítás-ismertető cikkünkben. Magyar Hírlap 1968. június 18. 9. l.

29 Egy nap a szabadban. Plakát. 95×62,5 cm. Jelezve jobbra lent: Fehér. Világosság rt. kiadása. Nyári Józsefné tulajdona, Bp.

30 Egy nap a szabadban. Plakát terv. Papír, guache. 95×62,7 cm. Jelezve jobbra lent: Fehér György. Magántulajdon, Bp.

31 Spanyol anya gyermekével. Papír, színes ceruza. 21×17 cm. Magántulajdon, Bp.

32 Leányfej. Papír, ceruza. 55×31,3 cm. Magántulajdon, Bp.

33 Szegecselő munkások I. Papír, színes ceruza. 19,5×12 cm. Magántulajdon, Bp.

34 Szegecselő munkások II. Papír, színes ceruza. 19,5×12 cm. Magántulajdon, Bp.

35 Hídat vernek. Linóleum-metszet színes papíron. 16,1×29,7 cm. Jelezve balra lent: Hídat vernek. Jobbra lent: Fehér György 1936. Magántulajdon, Bp. Vétel kiállításról.

36 Négy keretelt rajz és két férfi fej. Illusztráció tanulmányok József Attila „Külvárosi éj” című verséhez. Papír, ceruza. 22,5×31,2 cm. Magántulajdon, Bp. Két keretelt rajz és egy vágatoló. A két rajz illusztráció tanulmány a „Külvárosi éj”-hez. Papír, ceruza. 23×30,7 cm. Magántulajdon, Bp.

37 Munkaközi rossz próbanyomat az előző jegyzet első lapjának első három rajza után készült linóleum-metszetről, 22,8×31 cm-es papírlapon. Magántulajdon, Bp.

38 Fésülködő női akt. Papír, kréta. 34×20,4 cm. Magántulajdon, Bp.

39 Szerlem az istálló szomszédságában. Papír, színes kréta. 34×20,4 cm. Jelezve alul: Szerlem az istálló szomszédságában. Magántulajdon, Bp.

39 Ásó férfi és nő. Papír, kréta. 39,5×29,3 cm. Magántulajdon, Bp.

40 Mérőgép. Linóleum-metszet. 19,9×10,1 cm. Jelezve balra lent: Mérőgép. Jobbra lent: Fehér 937. Magántulajdon, Bp. Ajándék a művészettől.

41 Ülő kucsmás férfi. Papír, ceruza. 28×18,9 cm. Jelezve jobbra lent: Fehér 937. Magántulajdon, Bp.

42 Ülő részeg férfi. Papír, tintaceruza. 24,5×19,5 cm. Magántulajdon, Bp.

43 Önarckép-tanulmány. Papír, szén. 44,8×28,8 cm. Magántulajdon, Bp.

44 A híd alatt. Linóleum-metszet. 31,8×13,8 cm. Jelezve balra lent: A híd alatt. Jobbra lent: Fehér 1937. Kovács József tulajdona, Vác.

45 Női fej. Papír, szén. 47,4×29,2 cm. Magántulajdon, Bp.

46 Álló női akt. Papír, szén. Kb. 60×31 cm. Magántulajdon, Bp.

Álló női akt. Papír, szén. Kb. 60×27 cm. Magántulajdon, Bp.

47 Fekvő női akt. Papír, szén. 41,3×52 cm. Magántulajdon, Bp. Ennek egy tartalmasabb, jobban sikerült változata is van, a tanulmány írása idején azonban nem tudtunk hozzáférni.

48 Pódiumon álló női akt. Papír, tus, toll. 31,5×23,6 cm. Magántulajdon, Bp.

Jobbra forduló női akt. Papír, tus, toll. 26×21,1 cm. Magántulajdon, Bp.

Női akt egyik kezét felemelve. Papír, tus, toll. 26×21,2 cm. Magántulajdon, Bp.

Női akt kezét feje fölé emelve. Papír, tus, toll. 26×20,8 cm. Magántulajdon, Bp.

49 Oly Rippl-Rónai rajzokra gondolunk, melyeket Gombosi György közöl könyvének 10—11. oldalán. Új magyar rajzművészet, 1945.

50 Fejét karjára hajtó ülő női akt. Papír, szén. 46,5×28 cm. Magántulajdon, Bp.

51 Ülő női akt. Papír, tus alapon fehér kréta. 34×24,5 cm. Magántulajdon, Bp.

52 Női akt kabátban. Papír, színes kréta. 26,5×21 cm. Magántulajdon, Bp.

53 Megérkezés a nagykanizsai internálótáborba. Papír, ceruza. 29,6×21,5 cm. Jelezve balra lent: Kanizsa, 939. IV. 6. Magántulajdon, Bp.

54 Tábor-udvar üllővel, fűtatóval, örrel. Papír, ceruza. 12×19,4 cm. Magántulajdon, Bp.

55 A tábor fürdőépülete örrel, internált alakokkal. Papír, ceruza. 20,5×17 cm. Magántulajdon, Bp. Hátlapon: Női tanulmányfej. Kék ceruza.

56 Táborrészlet katonákkal, civilekkel. Papír, tintaceruza. 24,5×19,5 cm. Magántulajdon, Bp.

57 Téli táj. Papír, ceruza. 22,8×14,6 cm. Magántulajdon, Bp.

58 Holnap jön a bizottság. Karton, színes ceruza. 29,3×19,8 cm. Jelezve balra lent: holnap jön a bizottság. Magántulajdon, Bp. A hátlapon férfi aktok közt a vörös kalapácsos ember és magvető alakja. Színes ceruza.

59 Papír, tus, toll. Kézírtas szöveg. Magántulajdon, Bp.

60 Ló. Papír, kék ceruza. 16,8×21 cm. Magántulajdon, Bp.

61 Vágatoló ló. Papír, tus. 20,3×33,9 cm. Magántulajdon, Bp.

62 Álló, ülő és támaszkodó női akt. Papír, szén. 41×46,7 cm. Magántulajdon, Bp.

63 Ülő női akt. Papír, szén. 30×46,5 cm. Magántulajdon, Bp.

64 Két ülő női akt. Papír, szén. Kb. 37×52 cm. Magántulajdon, Bp.

65 Egy álló és két ülő női akt. Papír, szén. 27,7×45,4 cm. Magántulajdon, Bp.

66 Két álló női akt. Papír, szén. Kb. 43,2×33 cm. Magántulajdon, Bp.

67 Női hátaakt kissé jobbra fordítva. Papír, tus. 42×26 cm. Magántulajdon, Bp.

68 Női akt. Papír, tus. 25,7×12,7 cm. Magántulajdon, Bp.

69 Tanulmánylap aktokkal és kompozícióval a „Fiatl asszonyok éneké”-hez. Papír, tus, ceruza. 22,2×20,6 cm. Magántulajdon, Bp.

70 Illusztráció József Attila „Fiatl asszonyok éneke” című verséhez I. Linóleum-metszet. 18,1×7,6 cm. Próbanyomat lapra felragasztva, fedőfehér korrektúrával. Jelzés jobbra lent: Weisz György. Balra lent: „Gömbölyödő kis hasunkat nézegetjük hajnalban” (Fiatl asszonyok éneke II.) Magántulajdon, Bp.

71 Női akt tükrör előtt. Papír, szén. 31,5×23,7 cm. Magántulajdon, Bp.

72 Női akt tükrör előtt. Papír, ceruza. 26×20,9 cm. Magántulajdon, Bp.

73 Háttal álló női akt felemelt kezekkel. Papír, szén. 43,5×23,3 cm. Magántulajdon, Bp.

74 Tanulmánylap két akttal és kompozícióval a „Fiatl asszonyok éneké”-hez. Papír, ceruza. 22,4×27,2 cm. Magántulajdon, Bp.



- 75 Illusztráció József Attila „Fiatallányok éneke” című verséhez I. Línóleum-metszet. 18,3×7,7 cm. Magántulajdon, Bp.
- 76 Háttal álló női akt. Papír, ceruza. 31,8×24,5 cm. Magántulajdon, Bp.
- 77 Lábat törő női akt. Papír, ceruza. 31,3×23,5 cm. Magántulajdon, Bp.
- 78 Fekvő női akt. Papír, kréta. 20,8×29,7 cm. Magántulajdon, Bp.
- 79 Illusztráció József Attila „Részeg a síneken” című verséhez. Línóleum-metszet. 18,8×15,7 cm. Jelezve jobbra lent: Fehér György. Balra lent: „Részeg a síneken” (József Attila). Magántulajdon, Bp. Más példánya 1940-es évszámmal a Legújabbkori Történeti Múzeum tulajdonában. Leltári száma: 57.213.
- 80 Tanulmány a „Részeg a síneken”-hez. Papír, ceruza. 29,9×22 cm. Magántulajdon, Bp.
- 81 Metszéshez szolgáló előtanulmány a „Részeg a síneken”-hez. Papír, tus, fedőfehér. 24,7×17,1 cm. Magántulajdon, Bp.
- 82 Illusztráció József Attila „Anyám” című verséhez. Línóleum-metszet. 17,8×10,1 cm. Magántulajdon, Bp. Munkaközi levonat.
- 83 Tanulmány az „Anyám”-hoz. Papír, ceruza. 30,9×22,5 cm. Magántulajdon, Bp.
- 84 Tanulmány az „Anyám”-hoz. Papír, tus. 31×22,5 cm. Magántulajdon, Bp. A harmadik tanulmányhoz — sajnos — nem tudunk hozzáférni.
- 85 Illusztráció József Attila „Öt szegény szőlő” című verséhez. Línóleum-metszet. 23,5×12,5 cm. Nyári Józsefné tulajdona, Bp.
- 86 Illusztráció József Attila „Öt szegény szőlő” című verséhez. II. Línóleum-metszet. Próbanymat fedőfehér korrektúrával. 30,2×12 cm. Magántulajdon, Bp.
- 87 Illusztráció tanulmány József Attila „Éhség” című verséhez. Papír, ceruza és tus. 29,9×21,9 cm. Magántulajdon, Bp.
- 88 Illusztráció tanulmány József Attila „Éhség” című verséhez. Papír, ceruza és tus. 29,9×21,9 cm. Magántulajdon, Bp.
- 89 Illusztráció tanulmány József Attila „Éhség” című verséhez. Papír, kréta. 29,9×21,9 cm. Magántulajdon, Bp.
- 90 Illusztráció tanulmány József Attila „Éhség” című verséhez. Papír, tus. 29,9×21,9 cm. Magántulajdon, Bp. Egy további tusvariánshoz dolgozatunk írása idején — sajnos — nem tudunk hozzájutni.
- 91 Illusztráció tanulmány József Attila „Dönts a tőké!” című verséhez. Papír, ceruza. 22,3×30 cm. A tanulmány aláírása: Dönts a tőké! ne siránkozz! Magántulajdon, Bp.
- 92 Kovács. Línóleum-metszet. Ismeretlen helyen.
- 93 Kovács. Cinknyomat. 13,5×6,1 cm. Jelezve a nyomtatban jobbra lent: W. Nyári Józsefné tulajdona, Bp.
- 94 Vasútépítő munkások. Línóleum-metszet. 30,7×23,5 cm. Magántulajdon, Bp.
- 95 Baknál. Línóleum-metszet. 26,3×32 cm. Magántulajdon, Bp.
- 96 Vagontolók. Línóleum-metszet. 8,3×9,11 cm. Magántulajdon, Bp.
- 97 Kavicsmunkások. Línóleum-metszet. 8,2×9,8 cm. Jelezve a nyomtat alatt jobbra lent: Fehér György. Magántulajdon, Bp.
- 98 Forradalom. Línóleum-metszet. 25,9×16 cm. Jelezve a nyomtatban jobbra lent: W. Legújabbkori Történeti Múzeum tulajdona. Leltári száma: 57.276.
- 99 Vitatkozók. Línóleum-metszet. 14,8×13,8 cm. Nyári Józsefné tulajdona, Bp.
- 100 Illusztráció József Attila „Tedd a kezéd” című verséhez. Línóleum-metszet. 20×10 cm. Legújabbkori Történeti Múzeum tulajdona. Leltári száma: 57.266. További példánya megántulajdonban, Bp.
- 101 Illusztráció tanulmány József Attila „Tedd a kezéd” című verséhez. Papír, tus, fedőfehér. 31×22,6 cm. Magántulajdon, Bp.
- Illusztráció tanulmány József Attila „Tedd a kezéd” című verséhez. Papír, tus, ceruza. 31,2×22,9 cm. Magántulajdon, Bp.
- 102 Illusztráció József Attila „Arcodon könnyed ott ragadt” című verséhez. Línóleum-metszet. 13,1×15,6 cm. Jelezve a nyomtatban jobbra lent: W. Legújabbkori Történeti Múzeum tulajdona. Leltári száma: 57.262.
- 103 Illusztráció tanulmány szöveggel József Attila „Arcodon könnyed ott ragadt” című verséhez. Papír, ceruza. 16×6,8 cm. Magántulajdon, Bp.
- 104 Melegedő munkások. Línóleum-metszet. 20,5×14,4 cm. Legújabbkori Történeti Múzeum tulajdona. Leltári száma: 57.259.
- 105 Tanulmány a „Melegedő munkások”-hoz. Papír, ceruza. 9,8×14,9 cm. Magántulajdon, Bp.
- 106 Szerelőmunkások. Línóleum-metszet. 29,8×17,5 cm. Legújabbkori Történeti Múzeum tulajdona. Leltári száma: 57.253.
- 107 Tanulmány a „Szerelőmunkások”-hoz. Papír, tus, ceruza. 36×26,2 cm. Magántulajdon, Bp.
- 108 Önarckép. Línóleum-metszet. 31,6×24 cm. Magántulajdon, Bp.
- 109 Tanulmány az „Önarckép”-hez. Papír, tus, ceruza, fedőfehér. 31,9×23,8 cm. Magántulajdon, Bp.
- 110 Önarckép. Línóleum-metszet. 17,7×14,5 cm. Magántulajdon, Bp.
- 111 A vak. Línóleum-metszet. 36,8×12,4 cm. Jelezve a nyomtat alatt balra: A vak. Jobbra: Fehér György. Magántulajdon, Bp.
- 112 Vízpart. Papír, szén. 31,5×23,5 cm. Jelezve jobbra lent: 1941 VIII 3. Magántulajdon, Bp.
- 113 A közös műteremben. Papír, lavírozott tus. 23,6×31,3 cm. Magántulajdon, Bp.
- 114 Hólapátolók. Línóleum-metszet. 6×23,1 cm. Jelezve a nyomtatban jobbra lent: W. Nyári Józsefné tulajdona, Bp.
- 115 Szelők. Línóleum-metszet. 24,8×9,4 cm. Jelezve a nyomtatban jobbra lent: W. Magántulajdon, Bp.
- 116 Naptárakban hat nap szürke. Línóleum-metszet. 31,9×15,1 cm. Jelezve a nyomtatban balra lent: W. Nyomat alatt jobbra lent: Fehér György. Magántulajdon, Bp.
- 117 Fekvő nő. Línóleum-metszet. 21×25,5 cm. Magántulajdon, Bp.
- 118 Nő virágokkal. Línóleum-metszet. 24,5×13,5 cm. Jelezve a nyomtatban balra lent: W. Magántulajdon, Bp.
- 119 Illusztráció József Attila „Medvetánc” című verséhez. Línóleum-metszet. 19,7×30,8 cm. Jelezve a nyomtatban jobbra lent: F. Gy.; a lap alján szöveg: FÜRTÖS, LÁNGOS, TÁNCOS, NYÁLKA, AJ DE SZÉP A KERÉK TALPA! Nyári Józsefné tulajdona, Bp. A metszet több színnyomatú és papíru sokszorosítása ismert.
- 120 Illusztráció József Attila „Nagyon fáj” című verséhez. Línóleum-metszet. 28×23,5 cm. Legújabbkori Történeti Múzeum tulajdona. Leltári száma: 57.228.
- 121 Építkezés. Papír, szén. 46,9×31,5 cm. Magántulajdon, Bp.
- 122 Külvárosból. Papír, szén. 29,2×21 cm. Magántulajdon, Bp.
- 123 Férfi fej. Papír, szén. 32,2×24,4 cm. Magántulajdon, Bp.
- 124 Férfi fej. Papír, szén. 23,7×31,7 cm. Magántulajdon, Bp.
- 125 Tájképfelirat gazdasági udvarral. Papír, kék ceruza. 21×16,7 cm. Magántulajdon, Bp.
- 126 Kisvárosi utca templommal. Papír, kék ceruza. 21×17,2 cm. Magántulajdon, Bp.
- 127 Ülő nő. Papír, ceruza. 31,7×23,8 cm. Jelezve balra lent: 43. XII. 25. Magántulajdon, Bp.
- 128 Ülő, melegedő nő. Papír, ceruza. 29,7×22,8 cm. Jelezve balra lent: 1943. XII. 25. Magántulajdon, Bp.
- 129 Stoppoló nő. Papír, ceruza. 29,1×22,8 cm. Magántulajdon, Bp.

## PARTICULARS ON GYÖRGY WEISZ FEHÉR'S LIFE AND ART

György Weisz Fehér, a promising talent, shared the fate of his fellow-martyr, his art remained uncompleted.

Born in Budapest on lost of June 1909 he lost his father in his early youth. Her widowed mother supported him by lingerie making. Was grown up at Angyal föld, in a huge workers' tenementhouse. The motifs of the outskirts of the town, with its life and inhabitants, greatly influenced his life and art. At a training college, originally, he studied wood-carving but even then he was greatly interested in applied arts. Continued his studies at the Applied Arts School in Budapest, at the graphic and ornamental art classes. During his third term on account of participating in socialist organization, he was arrested. Herewith his studies at the Academy came to an end.

After his release he tightened his ties with the working-class movement, sponsoring their fight with the

means of his art. In 1934 he became a member of the group of „Socialist Artists” in the work of which he participated after its reorganization too.

From the middle of the thirties on he devoted himself entirely to art, principally to lino-cut, displaying workers' life above all.

In the course of his work in the movement he got acquainted with the communist proletarian poet Attila József, whose poems he began to illustrate still in the poet's lifetime. His work was interrupted by his second arrest and internment. Released in October 1939 he continued the lino-cut of his illustrations till his calling in for forced labour service in 1943. Then, as an inmate of forced labour camp he was sent to the eastern front from where he did not come back. The highest assets of his uncompleted art were his unique epoch-making illustrations for Attila József's poems.



# AZ ESZTERGOMI VÁRKÁPOLNA GÓTIKUS FALKÉPEINEK STÍLUSVIZSGÁLATA

Esztergom nemcsak a királyi udvartartás színhelye a korai Árpádok alatt, hanem az egyház hazai szerveztének kialakításától, a X. század végétől kezdve, annak országos központja. Az államigazgatás és az egyház közötti szoros kapcsolat, amely a feudális állam fontos jellemzője, különösen intenzív volt a XIV. században, amikor az új uralkodócsalád, a nápolyi Anjouk a pápaság támogatásával nyerték el a magyar koronát.

I. Károly azonban erőskezű, tehetséges uralkodó, aki a feudális széttagoltságot, a kiskirályok uralmát megszüntetve, erős központi hatalmat épített ki. Ő jelöli ki az egyház hazai főpapjait, elsősorban azok fejét, az esztergomi érseket. Károly és fia I. Lajos élelátását mutatja a XIV. századi esztergomi érsekek jeles sora, amelyben műveltség és rátermettség tekintetében nem mindennapi egyéniségek követik egymást. Szinte kivétel nélkül ott találjuk őket a királyi udvarban, mint a legjelentősebb tisztségek viselőit, akik minden tehetségükkel az uralkodó célkitűzéseit, az ország gazdasági, társadalmi és kulturális felvirágoztatását segítik.

II. Tamás érsek (1305—21), I. Károly első híveinek egyike, kezdi a fényes sort. Ő is, mint kortársai és utódai közül sokan, Padovában végezte tanulmányait [1—2]. — Boleszló érsek (1321—28), I. Károly sógora, 1308-ban a padovai egyetemen a lengyel diákok rektora. Tevékenysége elsősorban az esztergomi érsekség birtokainak és jövedelmeinek visszaszerzésére irányult, amelyet az Árpád-ház kihalása utáni zavaros években más főurak, főpapok, nemesek, községek és szerzetesrendek foglaltak el. Anyagi eszközök hiányában nem kezdhetett hozzá az esztergomi vár és székesegyház helyreállításához, amely a század eleji trónviszályok következtében igen megrongálódott [3]. Boleszló 1322-ben I. Károly követeként Velencével tárgyalt a magyar koronához tartozó városok védelmében. Erős kézzel irányította az egyház életét. Személyesen felkereste az egyházmegye legtávolabbi pontjait, Pozsonyon kívül járt Erdélyben és a Szepességen is [4]. — Az 1329—30-ban szereplő Miklós, választott esztergomi érsek, aki korábban „prepositus Posoniensis et comes capelle domini regis” ugyancsak Itáliában, a bolognai egyetemen végezte tanulmányait [5].

Telegdi Csanád érsek (1330—49) mint váradi kánok, majd prépost kezdi egyházi pályafutását 1300 körül. 1320-ban a királyi kápolna ispánja, „doctor decretorum”-nak nevezik, s ez kétségtelenül Itáliában folytatott jogi tanulmányokra utal. 1322-től egri püspök, 1330-tól esztergomi érsek, s egyúttal királyi kancellár. 1333-ban részt vesz a király nápolyi útján, amikor Endre herceget mint a nápolyi trón örökösét Nápolyba kísérik [6]. Telegdi Csanád nevéhez fűződik — többek között — az esztergomi vár és székesegyház nagyszabású újjáépítése és bővítése, amint erről egy középkori krónikátörredékünk tudósít [7]. — Utóda, Vásári Miklós (1350—58), szintén a padovai egyetemen tanult. Két szép kódexét, amelyet már mint esztergomi prépost a negyvenes évek elején Padovában készítettett, a padovai Székesegyház Könyvtára őrzi [8]. — 1343-ban Erzsébet királyné nápolyi útjának egyik vezéralakja, majd Nápolyból Endre koronája érdekében a pápához megy Avignonba. Részt vesz I. Lajos király hadjárataiban

Nápoly, Velence, Szerbia és Litvánia ellen [9]. — Keszei Miklós érsek (1358—67) pályája is a királyi kancelláriából indult el és jutott a kancellári és érseki méltóságokba [10]. — Telegdi III. Tamás érsek (1367—75) Csanád érsek unokaöccse, Avignonban végezte tanulmányait, majd a pápai udvarnál működött. Hazatérve 1350-től esztergomi prépost, 1358-tól kalocsai majd esztergomi érsek. Tevékenysége elsősorban az egyházi ügyekre irányult [10/a]. — A piacenzai származású De Surdis János érsek (1376—78) korábban a király állandó követe volt Avignonban. — Demeter érsek (1379—87) előbb szerémi, erdélyi és zágrábi püspök volt, 1378-ban VI. Orbán pápától bíborosi kinevezést kapott, s 1379-ben királyi kancellárként szerepelt [11].

Az Anjou-kori esztergomi érsekek e rövid bemutatása is kétségtelenné teszi, hogy az esztergomi érsek székhelye kultúra és művészet tekintetében szorosan kapcsolódott a királyi udvarhoz, és azzal együtt a kor vezető kulturális és művészeti áramlataihoz.

Történeiszek és művészettörténészeink tehát érthetően nagy lelkesedéssel fordultak az 1934—38-as években az esztergomi várhegyen megindult feltárások felé. A XVI—XVII. századi török háborúk ugyanis romná lőtték az egykori királyi, majd érseki palotát, s a romhalmaaz felett ágyúállásokat alakítottak ki. Így, közel négyszáz évig rejtőztek a föld alatt azok a remekművi épüetrészek, szobrászati és festészeti töredékek, amelyek ma művészettörténetünk legbecsesebb, legfontosabb emlékei közé tartoznak.

Ezúttal a várkápolnában napfényre került gótikus falképtörredékekkel szeretnénk foglalkozni. A kápolna hajójának kváderköves falain négy-öt méter magasságig viszonylag épen maradtak fenn a festészeti dísz többkevesebb maradványával. A falak alsó részét borító függőnymotívum felett négykarélyos gótikus keretekben apostol-mellképek jelennek meg. Ezek felett néhány színes freskófolt, álló alakok ruharedői láthatók in situ, amelyek a kápolna belső terébe omlott kváderkövek fellelhető ábrázolásokkal együtt nagyobb figurális kompozíciók létre utalnak. A kápolna gótikus festészeti díszének ikonográfiai rekonstrukcióját korábbi tanulmányomban kíséreltem meg [12]. Ésszerint a hajó nyolc apostol mellképe felett az északi fal csúcsíves záródásában Jézus mennybemenetele és alatta a passio-jelenetei — Jézus elfogatása stb., — míg a déli fal záródásában Mária koronázása, alatta Mária életéből néhány jelenet kaphatott helyet. Ezt a képsort az északi oldalkápolnában, ahol a pastofórium is volt, Jézus sírbatétele és feltámadása egészítette ki.

Már az ikonográfiai-ikonológiai vizsgálat is az itáliai trecento körébe utalta az esztergomi freskókat. Feladatunk már most nem kisebb, mint e falképek stílusának beható elemzése, amelynek eredményeképpen megkísérljük meghatározni helyüket az egyetemes művészet-történeti fejlődésben.

Az elmúlt 35 évben, amióta a falképek ismét napvilágra kerültek — említett tanulmányunkon kívül —, nem foglalkozott azokkal behatóbban tudományos publikáció. Gerevich Tibor professzor, aki az esztergomi feltárások irányítója volt, és aki az itáliai trecento művészet



nemzetközileg is ismert művelője volt, sajnálatos módon nem hagyott ránk tanulmányt e falképekről. — A „Magyarország románkori emlékei” c. munkájában az esztergomi várkapolnával kapcsolatban azonban megemlíti, hogy „1380 táján Kanizsai János érsek festette ki a kápolnát másodikban alakokkal és jelenetekkel, amelyek az egész kápolna és a szomszédos szentségkápolna falait beborították. . . Az olasz trecento festészet előkelő rangját képviselő falképeken a firenzei Niccolò di Tommaso kezét ismerjük fel, aki Nápolyban a Castel Nuovo kápolnájában és a Sant'Antonio Abate templomban dolgozott, s így az Anjou-korra eső magyarországi működése történeti szempontból is érthető.”[13] Majd jegyzetben utal Niccolò di Tommaso egyetlen szignált-datált (1371) művére, a nápolyi S. Antonio Abate számára készült triptichonra. „Ennek alapján tulajdonítottuk az esztergomi freskókat Niccolò di Tommasonak” — írja Gerevich Tibor, majd így folytatja: „a nápolyi Castel Nuovo Capella Palatinájában 1928-ban felfedezett freskókat viszont már az esztergomi falképek, különösen a prófétákat és szibillákat ábrázoló mellképek alapján írjuk a festő javára”[14].

A szakirodalom azonban az említett nápolyi freskókkal kapcsolatban nem említi sem Niccolò di Tommasot, sem az esztergomi freskókat. Gerevich Tibor attribúcióját inkább ötletszerű felvetésnek tartjuk, mint pontos meghatározásnak, amelyre a közlés mikéntje — más témájú tanulmány jegyzete — is következtetni enged. A XIV. századi magyarországi művészettel foglalkozó újabb hazai összefoglalások átvették Gerevich Tibor attribúcióját[15]. Így Dercsényi Dezső is, aki „Nagy Lajos kora” c. könyvében azonban korábbra datálja a freskókat, az 1340-es évek végére, a nagy építető és Itáliában többször megfordult Telegdi Csanád érsek korára[16].

Niccolò di Tommaso életéből keveset tudunk. 1343-ban a firenzei Arte dei Medici e Speziali, a festőket is magukba foglaló céh tagjai között szerepel. E céh 1358–86 között készült anyakönyveinek festőmutatójában is megtaláljuk „Nicolaus Tomasii pictor”-t[17]. 1365. május 21-én Nardo di Cione végrendeletének egyik tanúja[18], 1366. aug. 29-én a firenzei dóm építés ügyében összehívott bizottság tagjai között szerepel[19].

Egyetlen hiteles műve a nápolyi Sant'Antonio Abate templom számára készült triptichon (1. kép), amelyet ma a nápolyi S. Martino múzeum őriz, a következő feliratot viseli: „A. MCCCXXI. Nicholaus Tomasi de Flore picto”. — A fenti adatokat és az említett triptichont először G. Milanesi kapcsolja össze Vasari: Andrea Orcagna életrajzához irt jegyzetében[20]. Majd Crowe és Cavalcaselle, az itáliai festészet első nagyígenyű feldolgozó külön fejezetben foglalkoznak Niccolò di Tommaso, Francesco Traini és Mariotto di Nardo művészetével[21]. A fenti adatok ismertetésén kívül leírják és

stíluskritikailag elemzik a fenti oltárt, amelyhez analógiaiként Orcagna képeit említik a firenzei Sta Croce Cappella Medici-ben.

Niccolò di Tommaso-val majd R. Offner foglalkozott behatóbban az 1920-as években. Megkísérelte oeuvrejének rekonstrukcióját[22]. Niccolò művének tartja mindenekelőtt a pistoiái egykori antonita kolostor, a Convento del „T” templomának freskódíszét, amelyet az 1960-as években szakszerűen restauráltak, majd a firenzei Accademia Mária koronázását (No 8580), az Uffizi képtár Gyermekegyikösség, Királyok imádása, Menekülés Egyiptomba c. képeit, a firenzei Horne gyűjtemény Szt. Jánost és Szt. Pált ábrázoló tábláit, a Vatikáni Képtár Jézus születése (No 137) c. képeket.

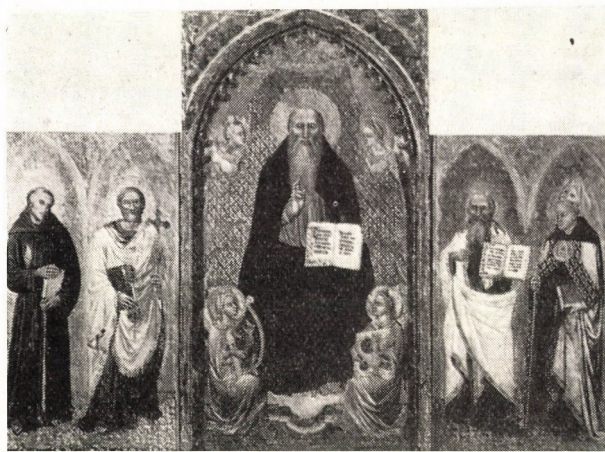
R. van Marle revízió alá vette Offner attribúcióját, és azokat inkább Giovanni da Milano műveihez érezte közelállónak. Az említett pistoiái freskókat helyi mester művének tartotta[23].

Antal Frigyes a XIV. század második felében Firenzében egyre erősödő demokratikus korszak jellegzetes mestereként mutatja be Niccolò di Tommaso-t, majd így jellemzi: „firenzei származású művész, de igen erős sienai hatást mutat műveiben. Működése 1339-től 1376-ig terjed. Művészi arculatát alapvetően Nardo di Cione és Giovanni da Milano művészete határozza meg. Giovanni da Milano-nak, az 1350–60-as évek vezető nagypolgári festőjének stílusát Niccolò di Tommaso népiessé változtatta. A hosszú, kecses alakok sematikus, nehézkes, bábszerű formában jelennek meg.” F. Antal elfogadja R. Offner attribúcióját, és tovább bővíti Niccolò di Tommaso oeuvre-jét több táblaképpel és a pistoiái Palazzo Comunale 1360-ban készült freskójával[24]. Millard Meiss a trecento második felének művészetéről adott mélyreható elemzésében mint az 1348. évi pestis utáni korszak jellegzetes firenzei művésze jelenik meg[25]. — B. Berenson mások és saját attribúciója alapján Niccolò di Tommaso gazdag oeuvre-jét állította össze[26].

Niccolò di Tommaso fenti attribúciójának kritikai vizsgálata — úgy érezzük — nem tartozik jelen tanulmányunk keretébe. Annak megállapítása azonban, hogy e mester azonosítható-e, vagy kapcsolatba hozható-e egyáltalán az esztergomi falképekkel, a hazai irodalomban elterjedt attribúció miatt, kötelességünk. E vizsgálathoz elegendő, ha Niccolò di Tommaso legbiztosabb művét, a nápolyi Museo di San Martino-ban levő triptichont (1. kép) vetjük össze az esztergomi freskókkal. A technika adta eltéréseken kívül alapvető felfogásbeli különbséget érzünk. Niccolò di Tommaso oltárának főalakja az orcagnai hagyományokat folytatva, a kor művészetének M. Meiss által adott kitűnő jellemzésének megfelelően, archaizáló tendenciát mutat. A merev frontalitásban bemutatott Szent Antal apát személytelenül fenséges ábrázolását két-két angyal átszellemült, légiesen finom alakja kíséri. Kettő közülük a kép felső részén, a kép innepélyességét és dekorativitását fokozva anjou-liliomos drapériát tart, míg a másik kettő az apát előtt félterden állva nagy tisztelettel pengeti hangszert. Az oldalképek törekeny szentjeinek megjelenítésénél a művész előszeretettel mélyedt el a részletek — a ruházat, az arc, a haj, a kéz és az attribútumok — ötvösművekre emlékeztető gondos kidolgozásában.

Az esztergomi freskók e táblaképpel szemben teljesen más felfogást sugároznak. Közvetlenebb, problémátlanabb, kiegyensúlyozottabb, derűsebb szellem árad belőlük. A trecento első felének emberközeli alakjait idézik Niccolò di Tommaso fenségesen távoli, megközelíthetetlen jelenésnek tűnő szentjeivel szemben. Niccolò alakjai mellett szinte plasztikusan hatnak. A tartalmi és formai különbséget fokozza az esztergomi képek nagyvonalú, sommás előadásmódja, amely vérbeli freskófestőre utal.

Mielőtt behatóbban foglalkoznánk az esztergomi képek stílusával, szólnunk kell azok állapotáról és restaurálásáról. A falképek al fresco és al secco vegyes technikával készültek. Így, az évszázadok alatt, amelyet Esztergomban a török háborúk súlyosbítottak, éppen az ábrázolás stílusa szempontjából jelentős felső festékrétegek erősen megkoptak vagy teljesen eltűntek. A fres-



1. Niccolò di Tommaso: Szt. Antal apát oltára, Nápoly, S. Martino Múzeum



kókon látható bekarcolások arra utalnak, hogy a kápolna 1600 körüli évekre tehető beomlása és földdel való betemetése előtt, az 1543. évi török elfoglalástól kezdve csak rongálták a középkori freskókat. A császári hadsereg katonái, akik 1595-ben tíz évre visszafoglalták Esztergomot, sem kímélték a képeket, amint ezt a bekarcolt nevek és feliratok: „Rudolf Petz”, „Franz Fuz”, „hic fuit...” stb. mutatják[27].

A falképek 1934–38. évi feltárásával egyidejűleg a konzerválás és restaurálás munkáját M. Pelliccioli, római restaurátor személyes irányításával Pigazzini olasz restaurátor, jelenleg a római Központi Restaurátor Intézet munkatársa, Kákay Szabó György, a Budapesti Szépművészeti Múzeum restaurátora és Dex Ferenc végezte. A munka előtt és után készült fényképfelvételek — ma az Országos Műemléki Felügyelőség Fotótárában — meggyőzően mutatják, hogy csak a legbántóbb vakolathányokat pótolták. A töméseket a természetes vakolatszínben hagyták meg, retusálást alig alkalmaztak. Fő feladatuknak az eredeti festékrétegek konzerválását tekintették.

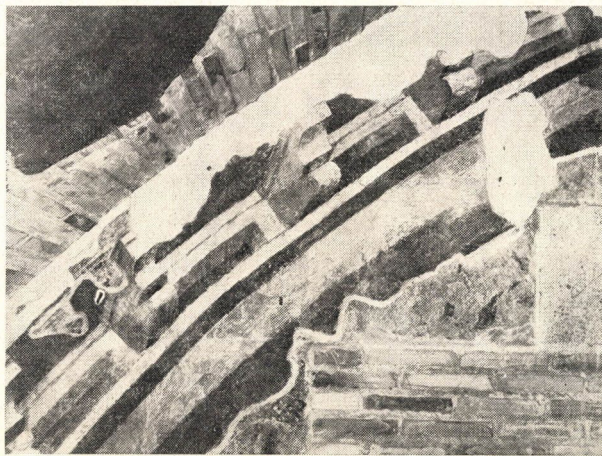
A második világháború nem okozott nagyobb pusztítást az esztergomi várban, de az ajtó-ablakok hiánya folytán az évek során a freskók sokat szenvedtek az időjárás viszontagságaitól. 1952-ben a Műemlékek Országos Bizottsága az esztergomi freskók újabb restaurálását rendelte el. E munka azonban kevésbé szakértelműen folyt, mint a 30-as években. A restaurátor a hiányok eltüntetésére törekedett, így az említett vakolat-töméseket ecsettel átfestette, s ezen túlmenően „a jobb esztétikai összhatás érdekében” az eredeti felületeket — főképpen az arc, haj, és szakáll-ábrázolásokat — is kissé korrigálta.

Az így átfestett képeken a művészettörténész nem végezhetett stíluskritikai tanulmányokat. Szükségessé vált tehát a helyes restaurálás, amelyet a freskófelületek újabb pattozása, pergése is sürgetett. Az elmúlt években, 1968–70-ben került sor a kápolna valamennyi falképtöredékének a modern restaurálás tudományos elvei szerinti alapos letisztítására, s a még meglevő eredeti festékrétegek konzerválására[28]. Az így élénk tárló kép, bár a korábbiakhoz viszonyítva szegényesebb — az említett alsecco-részek erős kopása és az átfestések letisztítása következtében —, de kétségtelenül valódi. A képek stílusa is egységesebbé vált a sok hamis, félrevezető modorosság eltüntetésével. Így lehetővé vált az objektív stílusvizsgálat.

A fentmaradt falképtöredékek egyrészt figurális ábrázolások részei, másrészt azokat kísérő dekoratív díszítés maradványai. Az utóbbiak között kell megemlítenünk a hajó oldalfalain, az apostol-mellképek alatt végigfutó, finom festőiséggel megmintázott, bordó és sárga színekkel váltakozó, függöny-motívumot, majd az efelett vízszintesen és a felmenő falak szélén függőlegesen futó, a Cosmaták márványberakásait idéző díszítő csíkot, amelyet különösen a trecento első felében előszeretettel alkalmaztak a festők kompozícióik keretezésénél (2. kép). Az oldalfalak festészeti díszét a csúcsíves záródásnál perspektivikusan rajzolt konzolos motívum zárja le (3. kép), amely alól több helyen a XIII. századi növényi ornamentika maradványai bukkannak elő. A konzolos párkány-motívum az ábrázolás színhelyének térbeliségét jelzi, s ha nem is oly gyakori a trecento festészetben mint a cosmateszk-keretdísz, mégis számos példáját ismerjük, így az assisi S. Francesco felsőtemplomában a kereszthajóban (Cimabue) s a hajó, csúcsíves falzáródásai mentén, és a Szt. Ferenc sorozat alatt és felett. De megtaláljuk egész Itáliában: már a XIII. sz. végén Salernóban (Chiesa del Crocifisso, kriptá) és Nápolyban (Duomo, Cap. Minutolo és S. Domenico, Cap. Brancaccio (4. kép) XIV. sz. eleje), majd a padovai Aréna kápolnában, a pomposai Abbáziában és a rimini-i Sant'Agostino-ban éppúgy, mint a lombardiai Varese battisterójában is. Az esztergomihoz hasonló profilmegoldással azonban sehosem találkoztam. Az assisi festett konzolokon és ezek nyomán a nápolyi és salernói példákban az egyetlen homorú tagozatot levélmotívum díszíti. Duccio és Simone Martini konzoljai két homorú tagozatból állnak az



2. Az esztergomi várkápolna déli oldalfala



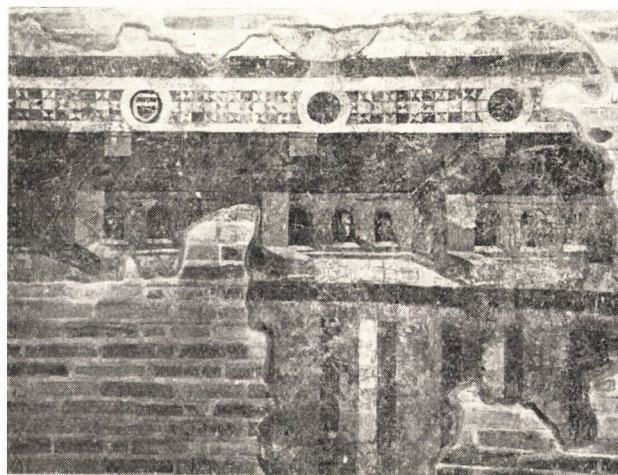
3. Konzolsoros díszítőfestés részlete az esztergomi várkápolna déli faláról

esztergomi homorú és domború kiképzéssel szemben. Meg kell tehát állapítanunk, hogy az esztergomi konzolsor elegánsan nagyvonalú, biztos formái a perspektivikus hatást a fényárnyékok és a színárnyalatok finom festőiségével fokozó megoldása — már előljáróban is — mesterünk kvalitására utal. — A szentélyben, az oroszlánkorongos románkori festést eltakarva, függőleges, színes sávokból álló dekoratív freskó-motívum került elő a feltáráskor. E freskót még az 1930-as években leválasztották a korábbi freskóról, és külön helyezték el a szentély falán (5. kép). E motívum felett vízszintesen futó, ugyan-csak perspektivikusan rajzolt és finom fény s színhatásokkal kialakított konzolos motívum jelenik meg. E kon-





4. Díszítőfestés a nápolyi S. Domenico Cappella Brancaccio-ban. XIV. sz. eleje



5. Részlet a szentély konzolsoros díszítő festéséről az elpusztult figurális ábrázolás alatt az esztergomi várkápolnában.

zolgok azonban a fent említetteknek egyszerűbb kialakításúak, a profilokat tagolatlan egyenesek képzik. Az ábrázolás térhatását és ezzel együtt az egész falfelület plaszticitását fokozza, a térben ábrázolt konzol-lábazat megjelenése. A figurális kompozíciókat tartó és lezáró konzolos motívumok ilyen eltérő forma-megoldása, amely

nem tartozik az itáliai trecento gyakori megoldásai közé, mesterünk gazdag forma-kincsére utal.

A várkápolna dekoratív festéséhez tartozik az ülőfülkék ívmezéjét kitöltő és az apostol-mellképeket keretező márványinkrusztációra emlékeztető geometrikus jellegű díszítés, amely körívvel és egyenessel különböző színárnyalatú, vörös márványt imitáló felületeket határol (6. kép). A padovai Aréna-kápolna figurális jeleneteit elválasztó függőleges sávok jutnak eszünkbe — a trecento számos hasonló díszítőfestése közül —, ahol a ta-



6. Részlet az esztergomi várkápolna nyugati faláról

goltabb vonalvezetés világosabban utal a márványinkrusztációra. A karélyos keretbe foglalt mellképek ott a díszítő-sáv szerves részei. Esztergomban e motívum sajátosan önálló alkalmazásával találkozunk. Az adott építészeti keretekbe, az ülőfülkék félköríves záródásába illeszkedő, különálló vonalkompozíciókra bontja mesterünk az eredetileg szalagmotívumot. A geometrikus vonalkompozíció mint a figurális ábrázolás dekoratív keretezése jelenik meg, s nem attól függetlenül mint például az Aréna-kápolnában. A keret-motívumok még a kápolna nyugati falán, ahol nincsenek ülőfülkék, ott sem kapcsolódnak egymáshoz, mint a trecento festészet számos példáján, így az esztergomihoz hasonló elhelyezéssel mellkép-sornál is a Firenze melletti Antella: Szt. Katalin-kápolnában. Mindennek magyarázatát abban látjuk, hogy mesterünk átértelte az apostol-mellképeknek a kápolna ikonográfiai programjában betöltött hangsúlyos szerepét, és ezért alakította ki azok önálló képi egységét. Az egyéni és nagyvonalú megoldás ugyancsak mesterünk formaérzékét dicséri.

A kápolna dekoratív festéséhez tartozott, a fentiek mellett, a csillagos eget jelző kék boltozati festés, amelynek maradványai ma az 1934—38-ban rekonstruált boltozaton láthatók.

A figurális ábrázolások semleges, egyszínű — többnyire bordó vagy kék — háttér előtt jelennek meg. Építészeti vagy tájképi környezetre utaló töredéket nem ismerünk az esztergomi várkápolna freskómaradványai között. Ebből, bár kissé merészen, arra következtetünk, hogy ezek alárendelt szerepet játszottak az ábrázolásokban. Mesterünk kompozíciós készségére az apostol-mellképeknek a karélyos keretekbe való elhelyezéséből, majd az egyetlen in situ látható töredékes kompozícióból — a feltámadás jelenetéből — és a többi figurális freskótöredékből következtethetünk. Az apostol-mellképek könnyed biztonsággal jelennek meg a karélyos keretekben. A zárt formát, egyenlő oldalú háromszöget képező mellképek elhelyezése az adott keretben, a trecento





7. Apostol mellképe az esztergomi várkápolna déli falán



8. Apostol mellképe az esztergomi várkápolna északi falán

festészet legszebb megoldásait követi. Az ábrázolások, lírai jellegüknek megfelelően, sehol sem törik át a keretet, s még a dicsőények is csak megközelítik, de nem érintik azt, szemben Giotto és tanítványainak plaszticitást és drámaiságot gyakran ily módon is hangsúlyozó alakjaival. A monumentális formafelfogás azonban mesterünkre is jellemző, de ezt más eszközökkel, inkább a sienai trecento festői megoldásait követve éri el. A keret és az ábrázolásközi spácium, mint a kiemelés egyik eszköze, általánosan ismert a trecento festészetben is, főképpen a sienai festőknél. A keret háromszögű csúcsa nemcsak a fej hangsúlyosságára utal, hanem finoman ismétli a figura háromszögű kompozíciós formáját. A könyökhajlított kar szépen simul a félköríves karélyokba. Az alakok kompozíciós zártságát csak egyetlen esetben töri meg a kitárt balkéz gesztusa, amely azonban jól illeszkedik a keret oldalsó háromszögébe (7. kép.) A kezek ötletes, művészen megoldott, sohasem ismétlődő variációkban tartják a könyvet, — az apostolok legfontosabb attributumát. —

Az apostol-mellképek nem frontálisan jelennek meg, hanem fejüket közvetlen természetességgel kissé oldalra fordítják (8. kép). Ez az ábrázolásmód segíti a képek datálását és lokalizálását is. Giotto alakjait szobrászian kemény fejtartás jellemzi, amely a tanítványoknál, Taddeo Gaddi-nál, majd különösen Bernardo Daddinál fellazul ugyan, de az esztergomi képek mellett ezek oldottabb, lágyabb megmintázása is szobrászianak tűnik. Simone Martini 1320-as poliptichon-jának szenzibilis és sikszerűen ábrázolt alakjai, bár a kor formafelfogásának másik végét mutatják, mégis kétségtelen, hogy azonos kor alkotásai. A század második felének erősen gótikus, ugyanakkor hieratikus ábrázolásmódjával szemben egyértelmű, hogy az esztergomi képek megjelenítése a XIV. sz. második negyedének közvetlen természetességét képviseli.

A karélyos keretekbe foglalt apostol-mellképek kompozíciós vizsgálata után vessünk egy pillantást a nagyobb figurális képek töredékeire, elsősorban az in situ látható

feltámadás jelenet maradványaira. Ez az ábrázolás az esztergomi várkápolna északi oldalkápolnájában a nyugati falon látható (9. kép). Korábbi ikonográfiai tanulmányunkban foglalkoztunk az itt megjelenő ábrázolási típussal: a félretolt fedelű szarkofágból Krisztus éppen lép ki kezében a húsvéti zászlóval, míg a sír előtt alvó katonák ismerhetők fel. Millard Meiss nyomán[29] korábbi tanulmányunkban megállapítottuk, hogy a feltámadás aktusának ábrázolása a trecento első felének proto-reneszánsz felfogását tükrözi. Az újabb restaurálás során a kép bal oldalán újabb alvó ór alakja — pontosabban csak a fej — bukkant elő.



9. Jézus feltámadását ábrázoló falkép töredéke az esztergomi várkápolna északi mellékkápolnájában. (Az 1970. évi restaurálás utáni állapot)



S bár így is csak az egykori ábrázolás, töredékét ismerjük mégis úgy gondoljuk, hogy ezek alapján is jellemezhetjük, mesterünk képzőművészeti elvét. A kevés szereplő nagyvonalúan megminta tisztá formái szilárd mértani rendben és hangsúlyozott elhelyezésben jelennek meg. A piramis-kompozíció csúcsát a feltámadt Krisztus alakja képezi, míg alapját a perspektivikusan, a kép-síkkal párhuzamosan elhelyezett szarkofág és az előtte levő mezőny alkotja. Az előtér már önmagában is a jelenet térbeliségére utal. A tér mélységét méginkább hangsúlyozza a kompozíció jobb oldalát lezáró, a szarkofág előtt ülő alvó ör. A szembenézetben, rövidülésben ábrázolt katoná önmagában is zárt kompozíciós egységet alkot. A kissé balra hajló fej- és testtartása azonban, amelyet finoman ismétél a bal alsó kar a nyújtott ujjakkal, a falak, Krisztus felé irányítja figyelmünket. A katoná sisakja felett és Krisztus, ruharedői által meghatározott, alakja mögött a ferdén elhelyezett szarkofág-fedél ugyancsak a jelenet térhatását fokozza. A piramis-kompozíció bal oldalát az újonnan előkerült alvó katoná alakja zárja le, aki a szarkofág másik végénél kissé jobbra fordulva jelenik meg. Az alvó örök alakjait szemlélve a kora-trecento legszebb ülő és ülve alvó ábrázolásai jutnak eszünkbe az assisi S. Francesco felsőtemplom Szent Ferenc sorozatából vagy a pádovai Aréna-kápolnából. Ezek azonban a tömegesség, a szobrászati plaszticitás érdekében többé-kevésbé oldalra fordulva jelennek meg. Az esztergomi kompozíció jobb oldalán megjelenő katonához hasonló elhelyezéssel, frontálisan ábrázolt Giotto-figurák — Szt. József a pádovai Jézus születése jelenetben, a Lábmosás középső apostolalakja, vagy a Feltámadás egyik alvó öre stb. — szobrászati keménysége alapvetően más művészi megoldást mutat. A plaszticitást itt a rövidülésben ábrázolt formák körvonalainak vonalritmusa és a felületek festői színhatása adja. Ambrogio Lorenzetti Vico l'Abate-i Madonnájának ábrázolási elvével érünk bizonyos rokonságot.

A feltámadás-jelenet kompozíciójával kapcsolatban tett megállapításainkat, vagyis hogy monumentális igénytel, kristálytisztá, mértani elvek alapján építi fel mesterünk a képet, a további töredékek vizsgálata alapján általános érvényűnek érezzük.

A Krisztus mennybemenetele jelenet részét képező felfelé tekintő apostolok csoportja, pontosabban csak a fejeiket ábrázoló töredékek (10. kép), az alakok levegős

kozó tekintetekből egyébként is leolvasható. A második sorban elhelyezett két apostolfej átfedéssel, teljes bemutatása a két sor közti távolságot és ezáltal szintén a térbeliséget jelzi. A csoport monumentális összhatását fokozza a csúcsíves záródású falsík konzolsoros és sávok keretdiszével való szoros kapcsolata. A keret, ill. a falsík íves vonala, a két-két egymás felett és egymás között elhelyezett fej, pontosabban a felfelé néző tekintetek irányát is hangsúlyozza. E csendes, lírai kompozícióban a gesztusok bizonyára nem játszottak fontos szerepet, amint erre csupán az egyik apostol fejénél előtűnő kézmozdulat utal. Az első sor második apostola bal kezét tartja a jobbról jövő fény ellen — nyújtott ujjával jobb halántékát érinti. E szokatlanul merész, átlós karmozdulat, amelyből ma csak a rövidülésben ábrázolt kézfejet látjuk az előtte álló figura mögöl feltűnni, ugyancsak az alakok plaszticitását és a jelenet térhatását szolgálja a vonal és a szín eszközével. Az ábrázolás térbeliségére utaló fentemlítt megoldásokat finoman hangsúlyozza a keretmotívum perspektivikus konzol-sora.

A fenti apostol-csoport szigorú rendjét követi a két, ugyancsak felfelé tekintő, angyalfejet ábrázoló töredékünk (11. kép).

A Jézus elfogatása jelenet két fennmaradt töredéke (12—13. kép) is a feltámadáshoz hasonló nagyvonalúan



11. Angyalfej, falképtöredék az esztergomi várkapolnából



10. Apostolfejek a Jézus mennybemenetele jelenetből, Esztergom

elhelyezését mutatják. A hat férfi nem szorosan elhelyezett párokban jelenik meg mint például az Aréna-kápolnában. Csoportunk idegen a Duccio-iskola italo-bizánci hagyományokat követő, a térbeliségre kevesebb figyelmet fordító zsúfoltságától is. Az ikonográfiai tanulmányunkban bemutatott, a XIV. század második felében készült Niccolò di Pietro Gerini mozgalmas kompozíciójánál azonban statikusabb, egyszerűbb, lényegreszorítóbb megoldást mutatnak töredékeink. Az alakok 4 + 2 elrendezése egymás mögött a kompozíció kiterjedését fokozza, s ezzel az elbeszélő, a lírai jelleget hangsúlyozza, ami a háromnegyed profilban ábrázolt szelíden csodál-



12. Júdas csókja, falképtöredék az esztergomi várkapolnából





13. Péter levágja Málkus fülét, — a Jézus elfogatása jelenet részlete, Esztergom



14. Jézus siratása, falképtöredék az esztergomi várkapólnából

felépített, lényegre szorító piramis-kompozícióra enged következtetni: Az áruló Júdással az élen jobbról közelednek Jézushoz, aki azonban tekintetével — s valószínűleg kézmozdulatával is — Péter apostol felé fordul, aki a kép bal oldalán éppen a főpap szolgájának, Malkusnak, vágja le fülét. A kompozíció tartalmi és formai középpontját Júdás áruló csókja képezte. A 12. képen látható töredékünk szerint az éles profilban ábrázolt Júdás és a  $3/4$  profilban megjelenő és éppen az ellenkező irányba tekintő Krisztus-arc között semmi tartalmi kapcsolat sincs. A Krisztus-fej formailag a feltámadt Krisztus-fejjel rokon, annak mintegy tükörképe. Az arc hűvös nyugalma az erkölcsi fölény kifejezője. A szenvedélytől mentes, lírai tekintet szellemi rokonait Ambrogio Lorenzetti klasszikus nyugalma alakjai között véljük feltalálni. Péter kést markoló kezében sincs szenvedélyes düh, mint Giottonál, de ugyanakkor e markoló mozdulat erőteljesnek és plasztikusnak hat Duccio simogatón gyengéd mozdulata mellett.

A Krisztus siratása ábrázolás fókuszpontját az édesanya és a halott fia arcának fájdalmas összesimulása képezte, Duccio és Pietro Lorenzetti kompozícióját követve. Az arcok háromnegyed profilban jelennek meg, hogy a mély lírai érzelmek minél inkább kifejezésre jussanak. Giotto heves drámaiságától távol áll mesterünk érzésvilága. E kompozíciónál is kevés számú szereplőt tételezünk fel, a csendes lírai felfogásnak megfelelően. Az egyik sirató Krisztus feje felé hajolt, amint dicsfénynéke töredéke 14. képünkön ezt mutatja.

A Mária koronázása jelenet két töredéke (15. kép) a trecento festészetben gyakori kompozícióra mutat. Krisztus éppen Mária fejére helyezi a koronát, aki vele azonos szinten, közös trónuson ül. Az egyik töredékünkön Krisztus profilban ábrázolt koronával díszített fejének felső részét látjuk csúcsos tróntámla részletével. A másik töredék a háromnegyed profilban ábrázolt, balra, kissé lefelé hajló Mária arcából a jobb szemet és az orr egy részét mutatja, míg Krisztus mindkét karjával balról Mária feje fölé nyúl. Ma már csak a kar töredéke, a szűk ruhaujját viselő alsókar egy része látszik a csuklóval és a kézfejjel. Mária dicsfénye és Krisztus karja között a trónkárpit muatrái tűnnek elő. A töredékek arányaiból arra következtetünk, hogy legfeljebb egy-egy kísérő alak, feltehetően egy-egy éneklő vagy zenélő angyal tartozhatott a jelenethez. Esztergomban Mária Krisztus baloldalán ül, és ezzel a trecento ikonográfiai gyakorlatának ritkább, de nem ismeretlen megoldásához kapcsolódik, amint erre korábbi tanulmányunkban utaltunk.

A szentély freskódíszéből — a fal alsó részét borító dekoratív festésen kívül — csupán a Majestas Domini ábrázolás (16. kép) két töredéke maradt fenn. A szentély falképeinek szerkezeti elrendezését ezek alapján ma már nem tudjuk rekonstruálni. Az ikonográfiai program szerint az itt megjelenő négy apostol formai megjelenítésére vonatkozólag semmi támpontunk sincsen.



15. A Mária koronázása jelenet két falképtöredéke, Esztergom

Az esztergomi freskók kompozícióinak elemzése után a részletek formamegoldását és a színkezelést tegyük vizsgálódásunk tárgyává, hogy mesterünk stílusát minél sokoldalúbban jellemezhessük. A részletek: az arc, a haj és szakáll, a ruházat és a kezek líraian érzékeny, lényegre szorítóan zárt és egyszerű megfogalmazása az alakok és a kompozíciók egészének jellemvonásait hangsúlyoz-





16. A Majestas Domini ábrázolás töredéke az esztergomi várkápolnából

zák. Így az enyhén hullámos haj, amely a fület takarva omlik a vállra a finoman mintázott szakállal együtt lágyan keretezi az arcot, s egyúttal az ábrázolás zárt, összefogott jellegére utal. A Majestas Domini és a déli fal apostol-mellképének haj- és szakállkezelése, illetve elrendezése a nápolyi Donnaregina templom északi falának egyik prófétaalakjával mutat bizonyos rokonságot (17. kép). A századforduló római iskolájának szellemét őrző, Rusutinak tulajdonított falkép keményebb megoldását mesterünk festőien oldottabbá tette a sienai trecento, talán éppen Ambrogio Lorenzetti művészetének (18. kép) hatására. — A nyugati fal egyik apostol-mellképén (6. kép) a halántéknál kissé felfelé fésült haj, a trecento festészetben leginkább a fiatal evangélista János ábrázolására utal. A többi esztergomi apostol-mellkép fület takaró hajviselete ugyancsak általánosan ismert a trecento első felében a Giotto-tanítványoknál éppúgy, mint a Lorenzettiek freskóin. A hajkezelés fegyelmessége mesterünk nagyvonalú, freskófestő egyéniségére vall, aki líraiságát nem a csigákban gyűrűző és dekoratív vonaljátékot képező hajmegmintázásban juttatja kifejezésre, mint sok sienai és sienai hatás alatt dolgozó kortársa, hanem az



17. Cavallini (?): Próféta, Nápoly, Donna-Regina



18. Ambrogio Lorenzetti: Concordia, részlet a Jókormányzás allegorikus ábrázolásából, Siena, Palazzo Pubblico

egyszerű formákban is számos finom változatot mutató megoldásokban és a felületek bársonyosan meleg, festői színhatásában. (19. kép).

Az arcokkal kapcsolatban többször említettük a kompozíciók elemzésekor, hogy többnyire háromnegyed profilban jelennek meg, éppen a lírai jellemzés érdekében. A részletek: az orr, a szem, a száj nagyvonalúan egyszerű és dekoratív megmintázása ugyancsak mesterünk költőiségét tükrözi. Az orr nem oly keményen egyenesvonalú, mint Giottonál és a legtöbb tanítványánál. A kissé duzzadt orrcimpa — az esztergomi arcok egyik jellemzője — bár Taddeo Gaddinál is megjelenik, de plasztikusabb, keményebb formában. Az esztergomi orrok, alig észrevehetően, enyhén homorú vonalúak és Simone Martini hosszú, vékony és hegyes orrtípusával szemben kissé tompának tűnnek. A felfelé repülő angyalfej rövidülésben bemutatott orr-ábrázolása — ismételten — mesterünk jeles kvalitására utal.

Az archoz hasonlóan az ajkak lágy megmintázása is a trecento első felének protoreneszánsz életfelfogását tükrözi. A közvetlen természetességgel megfestett éneklő angyalarc (11. kép) az egyik legbeszédesebb bizonyítéka, hogy az esztergomi falképek a trecento első felének protoreneszánsz felfogását tükrözik. Hasonló eleven-séggel — nyitott ajakkal —, lelkesen éneklő alakokkal az assisi felső-templom Szent Ferenc ciklusán találkozunk először, amelyet — többek között — Simone Martini ábrázolásai követnek az assisi Szent Márton kápolnában és a nápolyi Szent Lajos-tábla predelláján. — Tomaso da Modena Szt. Orsolya freskóin is eleven beszélő szereplők jelennek meg. Az esztergomi angyalfejhez hasonló beállítású éneklő angyalokat látunk például Ambrogio Lorenzetti köréhez tartozó — igen rossz állapotban levő — Montesiepi-i Maestà freskón. Itt a dicsőény is hasonló: csak két bekarcolt kör, sugarak nélkül. A sienai



Niccolò di Ser Sozzo Tegliacci Mária mennybevitеле című miniatúráján (1332, Siena, Városi levéltár) is hasonló angyalábrázolásokkal találkozunk, vagy például Vitale da Bologna mezzarattai Natività freskján (Ma: Bologna, Pinacoteca Nazionale-ban) (20. kép).

Az esztergomi arcok enyhén ívelő szemvonala ugyan-csak eltér a Giotto-iskola élesen metszett, mandulanyílású szem-ábrázolásától éppúgy, mint Simone Martini keskeny-nyílású szemétől. Az esztergomi szemábrázolást Ambrogio Lorenzetti ugyancsak mandulavágású, finoman ívelő vonalával és közvetlen, meleg tekintetével érezzük rokonnak. A szemöldök vonala és az idősebb apostolok bozontosabb szemöldöke, a festőiség mellett, a trecento első felének már többször hangsúlyozott természetességére utal.

A jellemábrázolás legfontosabb eszköze az arc mellett a kéz, amely egyúttal a művészi kvalitás egyik értékmérője. Mesterünk halk szavú líraiságának és közvetlen egyéniségének megfelelően a kézmozdulatokat is természetes egyszerűség jellemzi. A kompozíciók elemzése során említettük, hogy a heves gesztusok idegenek mesterünk-től. A fegyelmezett kézmozdulatok a zárt kompozíció szerves részei. Az apostol-mellképek könyvtartó kézmozdulatai bár a trecento egyik leggyakoribb ábrázolási típusát követik, művészi megjelenítésük azok legszebb megoldásai közé tartoznak. A lágy festőiséggel kialakított kezek az ábrázolások lírai jellegét hangsúlyozzák. Ugyanakkor távol állnak Duccio bizantinizáló kézmozdulataitól, vagy Simone Martini táblaképeinek vékony, hosszú idegérzékeny ujjaitól. Az esztergomi kezek zömökebbek, összefogottabbak ezeknél. A szorító mozdulatok, mint Péter kést markoló keze, vagy a feltámadó Krisztus zászlórúd tartó keze valóban erőteljesek, ha nem is oly keményen plasztikusak, mint Giotto és tanítványainak ábrázolásain látjuk. Még Ambrogio Lorenzetti kézábrázolásai is erőteljesnek tűnnek az esztergomiak mellett. Formailag a legtöbb hasonlóságot Vitale da Bologna lágyan megmintázott festői kézábrázolásaival érzünk.

Az alakok ruházata ismét mesterünk monumentális egyszerűségét és ugyanakkor halk dekorativitását jelzi. A díszítésnélküli tunikát és a ráboruló köpenyt kevés, festőién árnyékol, lendületes vonalvezetésű redőzet teszi elevenné. Az esztergomi ábrázolások egyik jellegzetes sajátossága a plasztikusan megmintázott és a vakolatba-karcolt sugarakkal díszített dicsfény. A sugaras dicsfény a dugento-végi római falfestészet nyomán jelenik meg Assisiben és ezen keresztül egész Itáliában, s így elsősorban Firenzében és Nápolyban, Umbriában és Romagnában. — Az esztergomi dicsfényekhez hasonló megoldásokkal az Assisi S. Francesco felső-templomának újtestamentumi jelenetein, vagy a nápolyi S. Lorenzo Maggiore Montano Arezzonak tulajdonított 1300 körül készült erős assisi-i hatást mutató freskóin, például a Natività jelenetben találkozunk. Giotto dicsfényei általában szélesebbek, a sugarak sűrűbbek, s a plasztikus hatás érdekében gyakran követik a fej mozdulatát (Padova, Cap. Arena). A sienaiak jobban kedvelik a mustrás dicsfényt, amely Firenzében is, főképpen Bernardo Dadditól kezdve, egyre általánosabbá válik.

Végül szólnunk kell az esztergomi falképek színeiről, illetve mesterünk színkezeléséről. — Tudjuk, hogy falképeink felső secco-rétegei, amelyek a modellálást, a mester legegényibb, végső ecsetvonásait tartalmazták, többé-kevésbé lekoptak. A különálló falképtöredékek, amelyek kevesebbet szenvedtek az idő folyamán, hívebben mutatják mesterünk ecsetkezelését. A formák lágy-ságát és elevenségét, amelyet az érzékeny körvonalak finom ritmusa övez, a meleg színek halk fényhatásai fokozzák. Jól mutatja ezt például a felületi festést talán legépebben megőrző férfiszentet ábrázoló töredékünk, ahol az arc elevenségét a pirosak és sárgák, a szőke szakáll impresszionisztikusan friss festőisége növeli. (21. kép).

A ruházatok egykori eleven színhatására leginkább az apostol-mellképek felett, az esztergomi kápolna oldalfalain látható, ruharedőket ábrázoló — az 1970. évi restauráláskor letisztított — freskótöredékek alapján következtünk. Ezek okkerjai, fehérői és halványpirosai mesterünk világos, meleg színeket kedvelő palettájára utalnak. Az



19. Apostol mellképe az esztergomi várkápolna nyugati faláról



20. Vitale da Bologna: részlet a mezzaratta-i S. Apollonia falképdíszéből, Bologna, Pinacoteca Nazionale





21. Freskótöredék az esztergomi várkapolnából

apostol-mellképek ma a legkopottabb ábrázolások közé tartoznak, a ruházat fennmaradt alapszínei azonban a fenti megállapításunkat támasztják alá. A déli fal szentély-felőli apostola halványpiros ruhát és világoszöld köpenyt visel, a nyugati fal második mellképe sárga ruha felett bordó köpenyt hord, míg az északi falon az idős szakállas apostol éppen fordítva, bordó ruhában és sárga köpenyben jelenik meg. Ugyanezen az északi falon a fiatal apostol köpeny nélkül, piros ruhában látható. — Mesterünk színkezeléséről szólva nem hagyhatjuk figyelmen kívül a szentélyfal alsó részén végigfutott konzol-



22 Részlet a nápolyi Castelnuovo Capella Palatina ablakbélletének freskódíszéből (Maso)

soros dekoratív festést, amelynek gazdagon árnyékolt lila színezése a sienai kora-trecento festett architektúráit juttatják eszünkbe.

Az esztergomi várkapolna falképeinek fenti stílusvizsgálata meggyőzően bizonyítja, hogy ábrázolásaink a trecento első felének formafelfogását képviselik. Ismételen és nyomatékosan elutasítjuk a Niccolò di Tommaso attribúciót. A Gerevich Tibor által említett karélyos keretekbe foglalt mellképek (22. kép) a nápolyi Castelnuovo Cappella Palatina gótikus ablakainak keskeny részsíjében, amelyeket az újabb kutatás egyértelműen Giotto-tanítványoknak, főképpen Mason-nak tulajdonít, csak korban kapcsolódnak az esztergomi várkapolna falképeihez. Mindkét sorozat a trecento második negyedének felfogását tükrözi. A nápolyi képek keményen met-



23. „Secondo Maestro di S. Zeno”: Rafael angyal, falkép, Verona, S. Zeno

szett, éles vonásai a Giotto-iskola plaszticitását idézik az esztergomi képek oldottabb, lágy ritmusú vonalvezetésével szemben.

1969-ben, a XXII. Nemzetközi Művészettörténeti Kongresszuson tartott rövid előadásomban az esztergomi várkapolna gótikus falképeinek mestere után kutatva a veronai „Secondo Maestro di S. Zeno” elnevezésű festőt idéztem (23. kép)[30]. Most azonban — a bevezetőben említett az 1970-ben befejezett korszerű restaurálás után, amely jelen stílusvizsgálatunkat lehetővé tette, — úgy érezzük, hogy mesterünk, bár kétségtelenül sok rokon vonást mutat a veronai mesterrel, — például a kissé oldalra hajtott fej lírai típusa — mégis inkább csak az azonos kor — a XIV. század második negyede — kapcsolja őket egymáshoz. A veronai mester a rokon vonások mellett ugyanis alapvető felfogásbeli különbséget is mutat, amely például a ruházat megmintázásában is kifejezésre jut. A testrefeszülő ruha giotteszk hagyományokat követő plasztikus igényű ábrázolása a nagy



firenzei mester közvetlen hatására utal. A „Secondo Maestro di S. Zeno” az olasz trecento helyi iskolának jellegzetes képviselője, aki a nagy mesterek stílusát sajátosan — bár kissé provinciálisan — egyesíti a helyi hagyományokkal[31]. Az esztergomi ábrázolások a veronai mesterrel szemben nélkülöznek minden giotteszk elemet. Élénk színhatásra és finom vonalritmusra épülnek. A plaszticitás itt másodlagos tényező. A lendületes vonalvezetés, amely a szem ives vonalától kezdve a haj és szakáll finom ritmusú hullámain át az alakok és a kompozíciók egészére jellemző, az esztergomi falképek egyik legszembeütőbb vonása.

A dekoratív vonal és a színkezelés a bizánci hagyományt legtovább őrző sienai trecento festészet jellemzője. A sienai trecento-iskola hatása pedig a század második negyedétől kezdve többé-kevésbé egész Itáliában, különösen Nápolyban, Umbriában, de Firenzében és Milánóban, vagy Bolognában is (Vitale de Bologna), sőt Avignonon keresztül egész Európára kiterjeszti hatását. Az oly sok azonos jelzővel illethető sienai trecento azonban korántsem homogén, különösen a század első felében nem. Simone Martini és a Lorenzetti-k képviselik ekkor a két legfontosabb sienai stílusirányzatot, amelyen belül még mindig oly stíluskülönbségek feszülnek, mint Pietro és Ambrogio Lorenzetti művésze.

Az esztergomi képeket, amelyekre a fenti elemzések szerint a sienai trecento legfontosabb sajátosságai jellemzőek, mégsem hozhatjuk egyik sienai mesterrel sem konkrét kapcsolatba. Ambrogio Lorenzetti, akit többször idéztünk, messze túlmutat korán. Az esztergomi képek pedig az említett protoreneszánsz jellemvonások ellenére is teljesen gótikusak. Az egyes részletek formai megoldásában azonban kétségtelenül érezzük a nagy mester, Ambrogio Lorenzetti, hatását. Így a szem ives vonalában, a száj, a kezek megmintázásában, sőt ezen túlmenően, az ábrázolások összefogott, szűkszavúan egyszerű és lírai felfogása is Ambrogio művészetével rokon törekvésekre vall.

Vitale de Bologna művészetével ugyancsak sok kapcsolatot fedeztünk fel az esztergomi falképek elemzése során, amelyet a mindkét mesterre jellemző sineai hatásnak tulajdonítunk. Vitale művészetének másik fontos

összetevője a francia gótika olykor túlfinomultan kecses vonalvezetése azonban az esztergomi várkapolna mesterétől idegen irányban alakította Vitale stílusát.

Így ha az esztergomi falképek konkrét analógiáit nem is tudtuk felfedezni — vizsgálódásaink során — az itáliai trecento sokarcú világában — hiszen ennek emlékenyaga is meglehetősen foghíjas —, mesterünk művészetének gyökerét kétségtelenül Toszkánában találjuk, Ambrogio Lorenzetti korában. Mesterünkre, éppúgy mint számos toszkán, főképpen firenzei kortárs művészre a XIV. század második negyedében, erős hatással volt Ambrogio Lorenzetti művészete, amely Giotto és a korai sineaiak művészetét sajátosan fejlesztette tovább, és ezáltal a firenzei quattrocento nagy úttörői számára készítette elő az utat. Mesterünk, aki vérbeli gótikus művész, ha Ambrogio korát megelőző újszerűségével nem is versenyezhet, a toszkán trecento számos, jeles névtelen művésze között előkelő helyet foglal el. Az Alpokon túl, Közép-Európában, az esztergomi falképek képviselik az olasz trecento festészet legkorábbi és legtisztább megjelenését. Az esztergomi várkapolnának a toszkán trecento-hoz kapcsolódó freskó-sora azonban nem volt elszigetelt jelenség az Anjou-kori Magyarországon, amint ezt az egykorú művészeti központok pusztulása ellenére is a váradi (Oradea) püspöki székesegyház egyetlen fennmaradt freskótöredéke — Szent püspök feje (Esztergom, Keresztény Múzeum) — meggyőzően bizonyítja. E képnek az esztergomi falképektől eltérő, keményebb megmintázása közvetlenebbül kapcsolódik a firenzei trecento második generációjához[32]. Esztergomban és Váradon tehát a toszkán-trecento két különböző iskolázottságú művésze dolgozik egyidőben, a század 40-es éveiben. S ha figyelembe vesszük a középkori Magyarország legkülönbözőbb részéről ismert olasz ihletettségű — bár gyakran igen provinciális — gótikus falképeket, akkor meggyőződhetünk, hogy az elpusztult királyi, főúri és egyházi központokban az olasz trecento szerves részét képező sokrétű, kvalitásos művészeti tevékenység folyt a XIV. században, amely az ország egész területén érezte hatását.

Prokopp Mária

## J E G Y Z E T E K

1 Knausz, F.: Monumenta Ecclesiae Strigoniensis. Tom. 2. Esztergom, 1882. 548—551.

2 Pór A.: II. Tamás mester esztergomi érsek. Budapest, 1889. (Szt. István Társulat Almanach).

3 Schmitth, N.: Archiepiscopi Strigonienses. Tyrnaviae, 1758. I. 170.

4 Dedek, L.: Monumenta Ecclesiae Strigoniensis. Tom. III. Esztergom, 1924. X—XIV.

Pór A.: Boleszló herceg, esztergomi érsek. Az Esztergom-vidéki Régészeti és Történeti Társulat harmadik évkönyve. Esztergom, 1900. 3—45.

5 Dedek, L.: i.m. tom. III., XIV—XVII.

Pór A.: Adatok a bolognai és padovai jogegyetemen a XIV. században tanult magyarokról. Századok, 1897. 775—776.

Veress E.: Olasz egyetemeken járt magyarországi tanulók anyakönyve és iratai 1221—1864. Bp. 1941. 19.

6 Chronicon Budense in: Domanovszky, A.: Chronici Hungarici compositio saeculi XIV. Bp. 1937. 501.

Dedek, L.: i.m. Tom. III. XVII—XXII.

Pór A.: Csanád érsek. Magyarország vármegyéi és városai. Bp. é.n. 234—256.

7 „De archiepiscopo Chanadino. Eodem anno dominus Chanadinus episcopus Agriensis, filius comitis Thome filii Pangaracii de Telekd de genere Chanad, egregius doctor in iure, multum activus ac astutus in omnibus suis factis per papam Iohannem XX-m II-m divina providentia archiepiscopus Strigoniensis creatur. Qui mox sanctuarium Adalberti gloriosi martiris cathedralis sue ecclesie funditus eversum et totaliter demolitum scetis lapidibus et dolatis ac curiosis celaturis, columnis, duris basibus et epistiliis mirifice fabricatis arte lathomica et cum gloriosa testitudine inchoavit ac inchoatum opus cum fenestris vitreis decorando et exterius propugnacula faciendo, necnon totam ecclesiam tegendo celeriter et feliciter consumpavit. Nam et eandem ecclesiam tabulis deauratis, calicibus peroptimis et ornamentis pretiosis ac aliis utensilibus ecclesiarum super omnes suos predecessores magnifice et habundantius opimavit et uberius fecundavit. Menia etiam et turres castri, que pre nimia vetustate et ex negligentia suorum predecessorum fere appro-

ximabant ruine, fecit totaliter renovari, turres destructas erigere, tegere et omnia studuit curiosius meliorari. Nam et alias turres in robur castri quamplures altas et solidissimas edificavit, inter quas unam arcem in debiliiori parte castri tam fortem et altam fieri procuravit, ut omnibus aliis turribus preemineret, quam cum solario et meniano roborans, ut omnium intuentium apparet oculis, mirabiliter venustavit. Et licet castrum esset inexpugnabile et firmum propter multiplicitem turrium, ut superius est premissum, tamen alio muro solido et forti usque ad Danubium circumvallando firmius roboravit. Palatium etiam archiepiscopale ab antiquo desertum et inhabitabile fecit summo studio restaurare et duas capellas de latere palatii consurgentes fecit edificare omnium oculis gratiosas. Insuper civitatem castro annexam firmam edificavit et validam, quam menibus solidissimis et turribus firmissimis premunivit, quam etiam Nemeutvaras censuit appellare. In qua quidem civitate plures ecclesias fecit construere, quibus debita necessaria largiter condonavit...”

in: Szentpétery, E.: Scriptores Rerum Hungaricarum I. Budapest, 1937. Domanovszky, A.: Chronici Hungarici Compositio saeculi XIV. p. 492—493, annot. +

8 Padova, Biblioteca del Duomo, Ms. A-24, A-25.

Gerevich Lászlóné: Vásári Miklós két kódexe. Művészettörténeti Értesítő, 1957 (VI), 133—137.

9 Pór A.: Vásári Miklós érsek. Magyarország vármegyéi és városai, Bp. é.n. 256—269.

Pór A.: A négy Miklós. Századok, 1902. 605—612.

10 Pór A.: Keszei Miklós, Bp. 1904.

10 a, Pór A.: Telegdi III. Tamás esztergomi érsek (Magyarország vármegyéi és városai. Esztergom vm. Budapest, é.n. 286—289.)

11 Fejér, G.: Codex Diplomaticus, IX/V. 310.

Pór A.: Demeter bíboros, esztergomi érsek. Az Esztergom-vidéki Régészeti és Történeti Társulat II. Évkönyve. Esztergom, 1898.

12 Prokopp, M.: Pitture-murali del XIV secolo nella cappella del castello di Esztergom, I. Problemi iconografici. Acta Historiae Artium XIII/4. (1967. Bp.). 273—312.

— Az esztergomi várkapolna XIV. századi freskói. Művészettörténeti Értesítő 1966. 2. sz. 73—88.



- 13 Gerevich Tibor: Magyarország románkori emlékei, Budapest, 1938. 95.  
 14 Gerevich Tibor: i.m. 260. n. 138.  
 15 Radocsay Dénes: A középkori Magyarország falképei. Budapest, 1954. 134–135.  
 Gerevich László: A gótika korának művészete. A magyarországi művészet története. Bp. 1970. (IV. kiadás) 132–133.  
 16 Dercsényi Dezső: Nagy Lajos kora. Bp., é.n. (1941), 132.  
 17 Frey, Carl: Die Loggia dei Lanzi zu Florenz. Berlin, 1885. 333, 337.  
 18 Milanesi, G.: Le Vite de' piu eccellenti pittori scultori ed architettori — scritte da Giorgio Vasari. Tom. I. Firenze, 1906. 594. n. 2.  
 19 Milanesi, G.: i.m. 583. n. 2.  
 20 Milanesi, G.: i.m. 594. n. 2.  
 21 Grove-Cavalcaselle: Storia della pittura in Italia dal sec. II al secolo XVI. Tom. II. Firenze, 1883. 175.  
 22 Art in America XIII. (1924–25), New York; 19–35.  
 Offner, R. Studies in Florentine Painting. The fourteenth Century. New York, 1927. 109–126.  
 Offner, R.: Corpus of Florentine Painting. See III. vol. V. New York, 1947.

- 23 Marle, R. van: Development of the Italian Schools of Painting. Tom. V. The Hague, 1925. 478.  
 24 Antal, F.: Die florentinische Malerei und ihr sozialer Hintergrund. Berlin, 1958. 170.  
 25 Meiss, M.: Florence and Siena after the black Death. Princeton, 1951. 43, 46, 76–77, 122, 124, 169, 174.  
 26 Berenson, B.: Italian Pictures of the Renaissance. Florentine School. I. London, Phaidon, 1963. 161–163.  
 27 Entz Géza: A XV–XVII. századi bekarcolások falfestményeken. Művészettörténeti Értesítő, 1952. 131–132.  
 28 Illés János: Az esztergomi királyi kápolna falképeinek helyreállítása. Magyar Műemlékvédelem 1969–70. (Az Országos Műemléki Felügyelőség Évkönyve) Bp. 1972.  
 29 Meiss, M.: i.m. 38–41.  
 30 Prokopp, M.: La questione dell'attribuzione degli affreschi trecenteschi nella capella del palazzo di Esztergom. — Les Actes du XXII<sup>e</sup> Congrès du Comité International d'Histoire de l'Art. Bp. 1972.  
 31 Sandberg-Vavala, E.: La pittura Veronese del trecento e del primo quattrocento. Verona, 1926. 70–100.  
 32 A nagyváradi freskótöredékekkel más helyen, készülő tanulmányomban, foglalkozom bővebben.

## L'ESAME STILISTICO DEGLI AFFRESCHI NELLA CAPPELLA DEL CASTELLO DI ESZTERGOM

Lo studio comincia con l'esame delle condizioni sociali e culturali del sec. XIV, e in seguito esamina minuziosamente gli affreschi della cappella del castello (composizione, disegno dei volti e delle mani, colori). Nel corso delle analisi dei frammenti l'Autore scopre diverse analogie con il Trecento italiano. Cita in primo luogo gli affreschi di Assisi, Siena e Napoli, nonché quelli delle opere di Vitale da Bologna, le quali si basano anch'esse su elementi senesi.

Trattando la questione dell'identità del pittore, la stuidosa riesamina la generalmente accettata, ma infondata attribuzione degli affreschi a Niccolò da Tommaso,

e, in base alla concettosità ed essenzialità delle rappresentazioni liriche, giunge alla conclusione che si tratti di un pittore sconosciuto della scuola toscana, e più precisamente di quella senese della prima metà del Trecento.

In quanto alla datazione degli affreschi, l'autore afferma che sono stati dipinti negli anni intorno al 1340, quando l'arcivescovo era Csanád Telegdi. Questa affermazione è basata non solo su argomenti della storia d'arte, ma anche su alcuni documenti della storia locale di Esztergom.

Maria Prokopp



Barokk templomaink között előkelő helyet foglalnak el a pálos templomok. „A legtöbb és a legszebb barokk templom... a XVIII. században... a pálosok számára és püspöki székesegyháznak épült”, írja Divald Kornél.[1] Ha külső megjelenésükben, monumentalitás és belső gazdagság dolgában nem is versenyezhetnek Európa, különösen Olaszország nagyszerű barokk templomaival: berendezésük, főleg fafaragásaik mindenképp figyelemre méltók, s bátran vetélkedhetnek a leghíresebb külföldi munkákkal. S ami a legmeglepőbb talán, hogy mestereik sorában egyszerű pálos szerzeteseket, „laikus frátereket” találunk. Bármennyire fájdalmasan szűkszavúak is a fennmaradt rendi följegyzések róluk, s bármennyire hozzáférhetetlen is volt (1944-ben) a régi pálos kolostorok legtöbbje, mégis megpróbáljuk — levéltári kutatások és helyszíni vizsgáldások alapján, ezeket az ismeretlen művészeket bemutatni.

De ne feledkezzünk meg a technikai nehézségekről sem, melyeket le kellett győzniük. „Mert az érc és a kő holt anyag, mely minden részében és minden irányban alakítható. A fa azonban eleven dolog és volt életének szikráit őrzi még: erezeteiben, rostjaiban, gyűrűiben, bütkeiben, melyek természetét meghatározzák és a faragót megbénítják, amikor tervét meg akarja valósítani az anyagban.”[2] Csak egy bizonyos irányban hagyja lehasítani magáról, ami fölösleges és görceivel mindig kész elrontani a legszebb elgondolásokat is. A kerek formákat nehezen tűri. Nem lehet előbb gipszmodellről újraönteni, mint a bronzot, de a kipontozás sem használ sokat, mint a kőszobroknál. Több munkát, több figyelmet és több alkalmazkodást kíván ez a szeszélyes anyag, mint más, de leginkább nagy gyöngédséget, tiszteletet és önfegyelmet. Csak lassan, roppant vigyázattal haladhat a faragókés. Fáradságos és kimerítő munka! Megbosszul minden elhibázott, türelmetlen mozdulatot. Csak az boldogul vele, aki szeretettel hajol föléje.

„Mivel pedig a fát mindig csak szálméntében lehet faragni anélkül, hogy az anyag helyrehozhatatlan sérüléseket, csorbulásokat ne szenvedjen, nagyon kell ismerni a különböző faanyagok szerkezetét, természetét, hővel, nedvességgel szemben való viselkedésének módját... A súlyos tölgy, az engedelmes puhaságú hárs, a hullámos szövettű jávor, a sötét ereztű dió s a tömött könnyűségű körte” más-más faragó technikát követel.[3] És ennyi fáradságot, gondot, önmegtagadást elég fukaron jutalmaz a fa, még legügyesebb mesterét is megfosztja azoktól a gyönyörű lehetőségektől, melyekkel a bronz és a márvány bőségesen rendelkezik: a famunka sohasem éri el a csiszolt márvány belülről világító ragyogását, sem a bronz felcsillanó fényét, vagy hamvas patináját. Rendes körülmények között a fa hamarabb pusztul, tűz, víz több kárt tesz benne, nem is olyan tartós, mint a bronz, vagy a kő. Monumentális emlékművek nemigen készülnek fából. „Ezért a népművészethez áll legközelebb a fafaragás. A legmélyebb és legegyszerűbb érzéseket, reményeket, vágyakat meztelenül és hűségeen fejezi ki és mindazt, ami a népben öntudatlanul él: a nyersességet, erőt, keménységet, becsületességet, egyszerűséget és gyermekdedséget.”[4]

Mivel főleg a barokk faragások pálos mestereit ismerjük név szerint is jobbra, nem árt, ha a „magyar” barokról is ejtünk néhány szót odavetőleg. Nem vitás, hogy ez az olasz földön kivirágzott művészeti stílus a török idők után többnyire osztrák közvetítéssel jutott el hozzánk. De „a magyar felfogás az olasz és német—osztrák barokkal szemben egyaránt éreztette átalakító befolyását. A nehéz fejjel, súlyos léptekkel haladó római barokkot éppoly kevésbé fogadta el, mint a német barokk festőien előadó, bonyolult térformáit és irracionális szertelenségeit... Az osztrák és bajor barokk szentek és angyalok viharzó szenvedélye, vagy ellágyult nosztalgiaja, szélsőségesen táncoló s nem ritkán hamisan hangolt egész skálája a magyar plasztikában lehalkul és lehangrad” — írja Gerevich Tibor. „A magyar általában nem retorikai természet, csak időnként azzá rontják. Inkább szófukar, keveset beszél, de világosan, egyenesen és értelmesen, ami művészetének is alapvető tulajdonsága. Nem is fellengzős, nem ájtultan szentimentális és barokk stílusa sem az, ellentétben a délnémet, osztrák barokkal. Pátosza nem a kongó, vagy csengő-bongó szavak akusztikája, hanem az erő sugárzása és a cicomátlan igazság megvallása... Inkább a nemes formákat kedveli s egyik legfőbb jellemvonása a mértéktartás... A drámai kifejezést nem fokozza a végtelenség... A természeténél fogva drámai lüktetésű barokk magyar változatában inkább a líra felé hajlik. Barokk szobrainkon az alakok tartása természetesebb, nem annyira mesterkéltségre, csipőben kiugró, mint a német, vagy osztrák barokkban; a bő köpenyek redőzete kevésbé örvénylő, lendületes ritmusát nem akasztja meg az aprólékos feltoredezés, ami a német barokknak még gótikus öröksége; a körvonalak zártabbak, a belső kifejezés szelídebb és nyugodtabb, az arcvonásokat nem szaggatja a túlfeszített szenvedély... Ha néhány szóba akarnók sűríteni a magyar művészet lényegét: azt a magyar szellemi alkatnak megfelelő nyugodt és tiszta szemléletben állapíthatjuk meg.”[5]

Ezek az értékes megfigyelések rendkívül találóak pálos faragásainkra. Az a rend, mely a magyar erdők csendjében született a XIII. század tatárjárásos viharzuga után, fiainak művészi munkáiban is a szemlélődés mély és tiszta nyugalma árasztja. Szobraik átszellemült arcáról, fegyelmzett mozdulataiból a lélek szépsége sugárzik, mely a kimeríthetetlen Forrásra rátalált. Ez a művészet túl van az élet feloldhatatlan tragédiáin, hősei minden misztériumot tudnak már s arról a boldogságról énekelnek, melyet csak a beavatottak ismernek. A pálos faragások mesterei mindenkor a szakrális magyar szobrászat örök értékei!

\*

S most vizsgáljuk meg közelebről régi pálos templomaink fennmaradt faszobrászati anyagát. Hangsúlyozzuk, hogy nem mindegyiket tudtuk e gyűjteményünkbe felvenni, mivel e kutatások idején (1944-ben) hozzáférhetetlenek voltak számunkra. Nem csekély akadály volt munkánkban a rendi följegyzések elkallódottsága is és a meglevők töredékessége. Ezekből a nagyon is hiányos adatokból s néhány biztosan agnoszkált emlékből kellett tehát sokszor stíluskritikai úton megállapítanunk a leg-



több pálos fafaragás mesterét, s míg a barokk művészet remekeinél mégis csak valamelyes eredményre sikerült jutnunk: gótikus szobrainknál teljes bizonytalanságban maradtunk.

Első ilyen nevezetes emlék s egyben a legrégibb magyar faszobor a *Mária-völgyi Madonna*. Ezt a híres kolostort Bratislava (Pozsony) mellett még 1377-ben alapította Nagy Lajos „a boldogságos és dicsőséges Szűzanya és Első Remete Szent Pál testvéreinek szerzete iránt való különös reménysége és tisztelete jeléül”. A szobor az ekkor (1377-ben) épült gótikus templom főoltárára került. A legenda szerint egy névtelen remete faragta, talán a XIII. század második felében. A Madonna valamiféle trónuson ül kissé mereven előrehajolva, ölében áldást osztó isteni gyermeke, akit bal kezével fog, jobbában országalma, fején korona, királynői méltóságának szimbólumai, lába zsámolyon nyugszik. Az alak és a ruha kezelése meglehetősen primitív, de a kis Jézus arcában van valami gyermeki báj, és a Madonna keskeny száján ott ül a lélek szelíd és finom mosolya. A szobor kb. 40 cm magas (1. kép).

A XV. században tűnnek fel újból pálos Madonnák, illetve eredetük vagyis lelőhelyük pálos kolostorokra mutat: Tüskevárra, Diósgyőrrre. De közelebbit mestereikről még annyit sem tudunk, mint a máriavölgyi legenda ismeretlen remetéről. Ám koruk magyar remekei mellett, a lőcsei, a kassai, a bártfai Madonnák mellett aránylag primitív stílusuk népi ízeket juttat eszünkbe, s az egyszerű családokból származó pálos szerzetesek áhitatos kezemunkáját engedi gyanítani bennük. Nagy gonddal, sőt tagadhatatlan izléssel faragott Mária-szobrok ezek, csak kissé nehézkesek, nyersegek, ügyetlenek a magyar Quattrocento igényesebb alkotásai mellett.

*Tüskevár*ról, illetve *Nagyjénő*ről két faszobor is való. Az első a több mint egy méter magas álló alak mindenekelőtt Gerevich Tibor találó jellemzéséről győző meg minket

művészetünk magyar voltát illetően: ez a világos felépítésű, csak a legkevesebb vonallal dolgozó, tömegesen zárt és szinte monumentálisan ható szobor, minden technikai fejletlensége ellenére is figyelmet érdemel. A Madonna nagy, telt arcával, szelíden tűnődő mosollyal néz maga elé. Az egyszerű koronával leszorított s gondosan kettéválasztott dús hajkoszorú keretezi amúgy is kerek arcát. A koronaabroncs alól fátyol hull kétoldalt vállára. Bal karjával meztelen gyermekét szorítja magához. A kis Jézus bájos gyermeki mozgékony-sággal feszkelődik anyja karján s akár kifelé fordulni, a világgömböt úgy tartja kis ölében, rajta nyugtatva bal karját, mint egy pihenő labdát, de látszik, hogy valami most minden-nél jobban érdekli, talán az előtte térdelő jámbor hívő. Mária palástja is, amint jobbával elől összefogja, csaknem vázlatosan egyszerű: természetesen hulló ráncaival, távol minden gótikus töréstől és zsúfoltságtól, gondos, szép munka.

A másik tüskevári Madonna stílusban, időben, mesterben meglehetősen különbözik az előbbtől. Molnár Ernő 1460–70-re (2. kép) teszi a szobor keletkezését[6]. Ez a második tüskevári Madonna is szelíden tűnődik maga elé, de az arc már kifejezőbb. Hajfonata is természetesebb esésű, kevésbé stilizált, leegyszerűsített, a fátyol kezelése is könnyebb. A gótikusan hajló törzs és a bal karján ülő gyermek anatómiája azonban csaknem tökéletlenebb, mint az előbbié. Az említett Madonna-szobrok a pálosok egykori tüskevári kolostorából származhattak, amint ezt a kolostor és a hozzátartozó gótikus templom építésének körülményeiből valószínűsíthetjük.

A kolostor alapítása Boldog Lőrinc rendfőnöksége idejére esik s úgy látszik, inkább 1321 a pontos évszám, mint 1310. Jelenleg Veszprém egyházmegyéhez tartozik, míg abban az időben a győri püspöké volt. Így érthető, hogy a tornai nemes urakon kívül Miklós győri püspök a kolostor egyik jótévedője, talán alapítója is. Kálmán győri



1. Mária-völgyi Madonna (XIII. sz. második fele)



2. Tüskevári Madonna (1460–1470)



püspök és még mások jóvoltából 1452–53-ban valóság-  
gal újjáépül Tüskevár, az akkori perjel, György fráter  
buzgólkodására. (Nem azonos a későbbi pálos biborossal,  
száz év választja el őket!)

A gótikus templom-építkezésnek a nyomai még a  
múlt században is állottak. A rend feloszlatásakor (1786)  
azonban gazdasági raktár lett a szentély, s 1820-ban meg-  
kezdődött a pusztítás. Először a tornyokat döntötték le.  
A két torony közt álló Remete Szent Pál szobrát is  
letaszították az oromzatról, összetört darabjait a Lovason  
épülő istálló alapjaiba rakták. A templom falait csáká-  
nyokkal szétfeszítették, Karakón gazdasági épületekben  
használták fel, Oroszin iskolát építettek a szétrombolt  
falakból. Eszeveszett pusztítás folyt akkor is, amikor  
már anyagra nem volt szükség. 1850-ben a falusiak  
keveselték az egy öl fal lebontásáért járó 5 forintot.  
Ezért a kolostorból és a templomból a századfordulóig  
falrészek maradhattak meg. Így állt fenn legtovább a  
kolostor déli része. A szentély alatti kriptában temették  
el a szerzeteseket, felettük és a szentély megmaradt  
kövein szemétdomb szentségtelenítette meg a helyet.  
A sekrestyét hosszú ideig istállónak használták. A temp-  
lom hajójában a teljes lerombolásig bokrok, bogáncsok  
nőttek[7]. Ma már egyetlen kődarab sem látszik az  
épületekből, sík mező terül el a Torna patak mellett.  
Csupán régi rajzokból és följegyzésekből sejthetjük  
milyenek voltak a romok jó kétszáz évvel ezelőtt.

Valószínű tehát, hogy a mi két Madonna-szobrunk is  
György fráter buzgólkodása idejére esik: 1450 körülre.  
Ezek a szobrok nem szerepelnek ugyan a feloszlatási  
leltárakban (1786), de ez nem zárja ki pálos eredetüket,  
mert az oltárok felszerelése nincs ott részletezve s az is  
lehetséges, hogy a barokk időkben barokk szobrokkal  
cserélték ki a gótikusokat, s ezek a lomtárba kerültek.  
Innen juthattak a Darnay család tulajdonába, kik  
— hagyományuk szerint — a romok közt találták azokra.  
Hekler Antal szintén 1450 körülre datálja az első szobrot,  
és Kassai Jakab törekvéseinek hatását észleli rajta[8].  
A szobor zömök arányaiból, fejjalkatából, redőkezeléséből  
Kampis Antal is az 1440-es, legkésőbb az 50-es évekre  
következtet[9].

Talán ezekre az évekre, vagy legalábbis nem sokkal  
későbbre kell tennünk a *diósgyőri Madonna* eredetét,  
(1480?). Ezzel a faszoborral — tudomásunk szerint —  
behatóbban még senki sem foglalkozott. A diósgyőri  
plébánia padlásán talált rá 1944-ben — kutató útja  
során — e tanulmány írója. Szintén több mint egy méter  
magas álló alak, bal kezében pálmaágat tart, jobb karján  
a gyermek Jézus ül a világalmával. A Madonna telt arca,  
nyúlánk termete, palástjának dús redőjátéka valamiképp  
a kassai főoltár ugyanez időben (1480) készült gyönyörű  
Madonnájára emlékeztet. Érdekes, hogy Szűz Mária és a  
kis Jézus koronái is meglehetősen egyezők. De ezzel  
távolról sem akarjuk a diósgyőri Madonnát a kassai  
mellé állítani értékben, művészi erőben és stílusban.  
A diósgyőri sokkal egyszerűbb, igénytelenebb, vidékiesebb  
mesterre vall, fantáziája kevésbé gazdag és eredeti a  
kassai mellett. De vajon a mi Madonnánk kezében a  
világalma, vagyis világjogar helyett tartott, s általában  
vértanúságot jelző palma, a pálos mesterek később  
annyira kedvelt és sajátos díszítőeleme: (Pápa, Mária-  
nosztra!) nem pálos eredetre utal? Tudjuk, Diósgyőr  
már 1304-től virágzó, gazdag kolostora volt a rendnek,  
amint azzal még foglalkozunk (3. kép).

A szigorúan vett gótikus pálos faragások sora ezzel  
le is zárul. Meggyőződésünk, hogy az, ami elpusztult,  
sokkal több és bizonyára értékeesebb is. Hiszen ha az  
örökkévalónak látszó márványból, Dénes fráter híres  
Remete Szent Pál síremlékéből (1500 körül) csak jelen-  
telemen részlet maradt ránk, valóságos csoda, hogy régi  
fifaragásainkból ennyi is jutott hírmondónak.

Több, mint száz évig, sőt — mondhatjuk — több,  
mint kétszáz évig semmi nyoma a pálosok faragó kedvé-  
nek. Ennek elsősorban a török mérhetetlen pusztítása  
volt az oka, hiszen a kb. száz pálos kolostorból Magyar-  
országon a XVII. században alig öt maradt fenn. Való-  
színű azonban, hogy enélkül is lehanyaglott volna a  
faszobrászat nálunk is, mert az Olaszországból diadalma-



3. Diósgyőri Madonna (1480 ?)

san elindult s nálunk Európában először meghonosodó  
reneszánsz művészet kedvenc anyaga a márvány és a  
bronz volt.

Csak a barokk kényszerül, talán nem utolsósorban  
anyagi okokból ismét fában kifejezni plasztikai elgondo-  
lásait, kiváltképp a márványban szegény és fában gazdag  
északi országokban, így nálunk is. Újból felvirágzik hát  
a fajaragás a dús pompájú barokk és rokokó oltárokon.  
A legtöbb és legszebb pálos emlék ezekről származik.  
Különösen a XVIII. század termi a legbőségebben a  
szebbnél szebb alkotásokat.

Míg a gótikus pálos faszobrászat emlékeiről alig sike-  
rült egykori adatokat feltárnunk, a XVIII. század első  
évtizedeinek pálos fajaragóira már számos rendi följegy-  
zés, napló és katalógus adat áll rendelkezésünkre.  
Több egykori pálos mester nevét és működési helyét sike-  
rült megtalálni. E név szerint is ismert pálos művészek  
sorát Hansenmüller János nyitja meg. Őt követi időrend-  
ben Hertics Egyed, Hyngeller János, Tatirek Félix,  
Rucsman Antal és a többi, még a névtelenség homályába  
burkolózó egyszerű pálos testvér.

Felmerülhet az a probléma talán, hogyan illeszthető  
bele ezeknek a sokszor idegen nevű frátereknek munkája  
a magyar művészet egészébe? Ne feledjük, hogy a pálos-  
rend sohasem ismerte a nemzetiségi megkülönböztetése-  
ket. Idegen származású tagjai is éppoly büszkén és magá-  
tól értetődően vallották magukat magyarnak, mint  
főúri családaink. Az 1717-ben hozott magyar tartomány-  
főnöki nagykáptalan határozatai ezt a magyarságot  
szinte szabályként írták elő minden rendtag számára,  
„mivel mindnyájan ugyanannak a Magyarországnak és  
rendtartománynak vagyunk a fiai” és Szent Ágoston  
Regulájára is hivatkoztak: „Legyetek egy szív, egy lélek  
az Urban”[10].

A XVII. században meginduló és a XVIII. században  
kibontakozó katolikus restauráció a rendi életet is fellen-



dítette. A török hódoltság és a reformáció előretörése miatt a szerzetesi élet feltételei megrendülnek. Számos szerzetesrend, így a pálosok kolostorai is — világiakéi lesznek, több kolostort pedig vagy elpusztítanak a törökök és Bocskay — Bethlen felkelései, vagy a kolostorok szerzetesei a menekülést választják és a töröktől, harcoktól távolabb eső, békésebbnek látszó helyeken vetik meg rendi életük alapjait. A béke és a nyugalom bekövetkeztével előbb, vagy utóbb az elhagyott és pusztuló kolostorokban is újra megindul a líkttető, alkotó élet.

A Sopron melletti Bánfalva a XVII. század végén, a XVIII. század elején Esterházy-birtok: így érthető, ha Márianosztra mellett, melynek újjáépítését gróf Széchenyi Pál a dúsgazdag kalocsai érsek támogatta, Bánfalva az első olyan pálos kolostor, melynek restaurációja alig a romok eltakarítása után, már a XVIII. század elején megindul.

Kolostori följegyzések szerint már a XV. század elején élt [11] itt egy remete, akit a soproniak annyira megszeretnek, hogy 1454-ben kis kápolnát építettek neki, majd a pálos rendfőnökhöz fordultak, járuljon hozzá egy kolostor alapításához. Az építkezés azonban lassan haladt, a török is megakasztotta: 1529-ben feldúlták Szolimán seregei, csak a szentély maradt meg, a templomhajó romjait benőtte a dudva. 1560-ban Ferdinánd újra felépítette a szentélyt. Később Nádasdy Ferenc szép főoltárt és két mellékoltárt állíttatott benne. 1670-ben gróf Esterházy Pál 80 000 Ft költséggel Kálvária-kápolnát emeltetett stációkkal, ezek ma is megvannak. Ugyanekkor renoválták a kolostor épületét is. 1710-ben gróf Széchenyi Pál, pálos szerzetes és kalocsai érsek újabb adománya (15 000 Ft) lehetővé tette, hogy a pálosok a templom díszítésére gondolhattak.

1724-ben boldogan jegyzi fel a kolostor krónikása, hogy a szentélybe új stallumokat készített, „rendünk egyik fogadalmas frátere” [12]. A pálos évkönyvek kéziratos III. kötete meg arról tudósít, hogy „ezeket az elegáns stallumokat noviciátusa alatt készítette” Hansenmüller János [13]. Jelenleg egy kétszemélyes és egy egyszemélyes kóruspad áll a szentélyben (1944), két négyszemélyes szerzetesi stallumot az orgona kórusára szállítottak. Ezek azonban csak 1728 után készülhettek, mert Hansenmüller kóruspadjai a templom égése (1728) alkalmával minden valószínűség szerint elpusztultak.

Hansenmüller János, az első név szerint ismert pálos faragó Dinkelsbühlben született. Származására nézve „frank”, neve német, hol Hosenmiller, hol Hasenmiller, olykor Hohenmüllernek is írják, legtöbbször azonban Hansenmüllernek, mégis a magyar pálosrend kötelékében töltötte rövid életét. 28 éves korában lépett Sopron-bánfalván a noviciátusba, 1722-ben, mint kész asztalos (arcularius) és laikus, tehát dolgozó testvérként a házi munkák végzésére vállalkozott. A laikus frátereknek előírt két évi újonckodás után 1724. márc. 5-én ugyanitt tett ünnepélyes fogadalmat a rendben [14]. Professziója után rövid ideig Nagyszombatban tartózkodik, de még fogadalma évében (1724) Márianosztra kerül, ahol tovább folytatja „asztalosi” tevékenységét.

Nosztra is középkori alapítású pálos kolostor, ugyanúgy, mint Bánfalva. Nagy Lajos alapította még 1352-ben s olyan „elegáns monostort rakatott, hogy annak tökéletessége, szépsége és méltósága a legkiválóbb magyar monostorokkal vetekedett”. Egy ledőlt várkastély faragott köveiből építtette, s nagyszerűségét Bonfini is „fölségesnek” találta. A török idők ezt a gyönyörű kolostort is tönkretették. 1526-ban még hőiesen védtek itt magukat a pálosok a portyázó török csapatok ellen, de Esztergom, Vác és Nógrád eleste után nem maradhattak tovább. 1535-ben alighogy befejezték a nagykáptalant, menekülniük kellett.

Amikor — a török kiűzése után — 1687 januárjában Nosztrát újra fölkereshették a pálos atyák, csak füstös romokat találtak, de ezeket sem közelíthették meg a nagy hó miatt. Am nem tudtak belenyugodni régi híres monostoruk pusztulásába, s 1712-ben Széchenyi György esztergomi érsek 17 000 Ft-os adományából megkezdtek a templom újjáépítését. Nehéz volt a teljesen elvadult, bozóttal benőtt, csaknem kétszázéves romokat eltakari-

tani. Akadovza is haladt az építkezés. Úgy látszik, csak 1719-ben kerülhetett sor a voltaképpeni munkára. 1724-re, amikor Hansenmüller ottahelyezték, nagyjából külsőleg állt már a templom, de éppen a belső berendezésre, az oltárok építésére küldték őt oda előjárói.

Bár négy évig, 1724-től 1728-ig mást sem csinált, mint éjjel-nappal szakadatlanul dolgozott a főoltáron és a hat mellékoltáron, nem bírta volna egyedül a munkát, mellette még egy asztalos testvért is említenek a kolostori följegyzések: Fr. Andrást [15]. Vajon azonos a magyar rendtartomány 1717-es aktaiban szereplő Teller An rással, aki a noviciátusból önként kilépett, megbánta később tettét s visszavételét kérelmezte? [16] S a káptalan talán, hogy kipróbálja megbánása őszinteségét, azt határozta, hogy egyelőre várni kell végleges befogadásával, mert az újoncház zsúfolott. Lehet, hogy egy-két év múlva megint fölvették a rendbe s talán így került Nosztrára, ahol már számos mesterember dolgozott a templom és a kolostor építésén: ácsok, asztalosok, üvegesek, festők, lakatosok, kovácsok, szobrászok, kőművesek, kőfejtők, mészégetők... Negyven személyt kellett naponta élelmezni, ami nem kis munkát adhatott a szakács testvérnek. S ez a sok ember természetesen sok pénzbe is került s a krónikás örömmel állapítja meg, hogy Hansenmüller János négy évi munkája több száz forint megtakarítását tette lehetővé.

Amikor tehát 1724 október végén Hansenmüller testvér Nosztrára került, „egy budai szobrásszal” együtt mindjárt hozzáfogott a főoltár megépítéséhez. Ezt 1725-re be is fejezték. A következő években a hat mellékoltár készült el. 1726-ban a kolostor alapkövetéle is fényes ünnepségek közt ment végbe. A főoltárt s néhány mellékoltárt 1728-ban három bécsi piktor aranyozta be, de krónikásunk itt is egy pálos atya közreműködését említi meg, Endrődy Mihályt, „a kiváló festőt, amint az pesti, máriavölgyi és nosztrai képeiből kitűnik”. Ő aranyozta meg egy „piktor jelöltünk segítségével” a többi mellékoltárt Hont vármegye (400 Ft) és gróf Koháry István (1000 Ft) adományából.

Krónikáinkból nyilván következik tehát, hogy az oltárokon többen is dolgoztak, bár Hansenmüller János évekig mást sem csinált, mint fáradhatatlanul tervezte, faragta és ékesítette őket, valamint a sekrestyeszékre nyelket és az ajtókat, úgymint, „hogy négy éven keresztül négy pihenő órát sem fordított magára. S amikor előjárója figyelmeztette emiatt, azt válaszolta, hogy vasárnap és ünnepnap a lelki könyv, hétköznap pedig a gyalú és véső minden szórakozása” [17].

Az oltárok fölépítése, „architektúrája” mindenképp az ő érdeme, ha a részletek ornamentális és figurális kidolgozásában mások is segítettek, amint az oltárok vizsgálata kétségtelenül több mester különböző értékű munkájáról tanúskodik. Mert míg a főoltár két főalakja: Remete Szent Pál és Remete Szent Antal kiváló minőségű szobrászati munka, addig a legtöbb mellékalkak, különösen a mellékoltárokon, egészen jelentéktelen alkotás. A főoltár Remete Szent Pál és Remete Szent Antal szobrai kívül még Szent Ágoston és Szent Jeromos is szerepel, valamint Aquinói Szent Tamás, Szent István király és Szent Erzsébet Asszony, meg Celesztin Szent Péter, akit azért tisztelhettek a pálosok, mert még a pápaságról is lemondott, csakhogy remete lehessen (emiatt aztán Dante a pokolba dugta...). A hat mellékoltár ábrázolása: Krisztus Öt Szent Sebe, Remete Szent Pál, Szent András apostol, Nepomuki Szent János, Szent Ágoston püspök és Aquinói Szent Tamás.

Négy évig szakadatlanul dolgozott tehát rajtuk Hansenmüller János. Bizonyára ez a megerőltető munka ásta alá egészségét és vitte három év múlva a sírba. De 1728-ban kész volt minden munkájával, s a krónikás ujjongva szemlélhette „a hamvaiból és poraiból, hidd el nekem, a legnagyobb, legverejtékesebb munkával föltámasztott és fölékesített nosztrai templomot”. Mi volt itt, kérdi, alig húsz évvel ezelőtt? Embervastagságú fák, tüskés bozótok, vadállatok búvóhelye, rókák, baglyok, vadméhek odva... [18]

Nem csoda, hogy a megerőltető fizikai és művészi munka a fiatal pálos egészségét teljesen aláasta: 37 éves



korában, 1731. április 27-én „magas láz”, bizonyára tüdővész vitte a sírba az egyszerűségében is nagyszerű fafaragó frátert. A budapesti egyetemi (régipálos) templomba temették el. Alkotásai hirdetik az élettelen anyagba életet lehelő mester virtuóz művészetét.

\*

A másik név szerint ismert pálos testvér: *Hertics Egyed*. Csak annyit tudunk róla, hogy Nagyváradon a kolostor összes asztalos munkáit minden segítség nélkül maga készítette el 1740–47 között. [19] Ott is halt meg.

Nagyváradon 1740-ben telepítette le újra gróf Csáky Miklós Antal püspök a pálosokat. Az új kolostor 1748-ra lett teljesen kész, a templom építése csak a 60-as évek végén fejeződött be, Vépi Máté pálos atya tervei szerint, róla pedig mellelleg a következőket írja krónikásunk: [20] Vépi Máté 1710-ben született Nagyszombatban. 18 éves korában lépett a sopronbátfalvai pálos noviciátusba, ugyanott fogadalmazott 1729. nov. 12-én. Bölceletet Máriavölgyben, hittudományt Rómában tanult, az építészetet és mértant fennmaradt szabad idejében tanulmányozta szenvedéllyel. Ő tervezte a sásvári, pécsi és nagyvárad pálos templomokat, amint azok mai nap is állnak: kéttornyú, nemesen egyszerű, világosan tagolt barokk templomok. Pappászentelése után Márianosztrán és Nagyszombatban lett tanár a rendi egyetemen. A halál korán, 38 éves korában ragadta el.

Bizonyos tehát, hogy templomterveivel már 1748 előtt elkészült, még ha azok a 60-as évek végén kerültek is végleges megvalósításra. Feltételezhetjük tehát, hogy ugyanígy készíthette előre azokat a templompadokat is Hertics Egyed, a megadott méretek szerint, melyeknek domborművein Remete Szent Pál életének jelenetei láthatók. E reliefs olykor feltűnően primitív vésőjára mintha arról árulkodnék, hogy mesterét inkább a lelkesedés, mint a tudás hevítette. Noha nincsen írásos adatunk rá, hogy a nagyvárad templom faragásait is Hertics Egyed készítette volna, mégis vagy ő, vagy más ismeretlen szerzetes fráter keze nyomát sejtjük bennük.

A domborművek nyolc mezőben tizenhat jelenetet mutatnak be Remete Szent Pál életéből. Az elsőn a szentet egy angyal kíséri a pusztába. A táj sziklás, stilizált pálmák rajta, a kövek közt kígyó tekereg. A szent rövid útiruhában áll, melyet a szél erősen lobogtat, jobbáján vándorbot, lábán római szandál, fején kócsagtollas magyar süveg, baljával valamit magyaráz az angyalnak, (az angyal szárnyain a tollak gondosan ki vannak dolgozva), a szent jobb kézfeje aprólékosan, de művészién faragott, arcát az angyal felé fordítja, profilban látjuk, kiül erős arccsonttal. Úgy látszik, P. Fuhrmann Mátyas, pálos rézmetsző és író ismert képei voltak itt is az irányadók és ihletők, amint azzal később még foglalkozunk.

A másodikon a táj ugyancsak sziklás, pálmás, pontosan megfelelője az előbbinek, Remete Szent Pál elúzi a kísértő ördögöt, jobbjá könnyedén mutat utat a sátánnak, arca nyugodt, mosolygó, tiszta, balja, mellyel talán sziklára vagy botjára támaszkodott, kézfejeben letört. (Az előbbi képen az angyal bal keze sérült.)

A harmadikon imába merülve térdel a szent egy durván összeácsolt fatörzskereszt előtt, feje dicsfényben úszik, arca kimerülten s boldogan hajlik keresztetett karjaira, a sziklákon két-két kisördög menekül rémülten s nevetségesen (kis szatíralakok, kutyalábakkal, farkkal, denevérszárnyakkal).

A negyedikon Remete Szent Pált angyalok jutalmazák hűségéért: a szent féltérden áll, jobbját szívére szorítja, baljával (mindkét kéz sérült) egy üllőre mutat, a szenthez bal felől egy angyal siet, jobbáiban virágok, baljával lecsúszó köpenyét húzza magához, felhők között három félalakos puttó, aránytalanul kifaragva, hevesen gesztikulálnak.

Az ötödiken Remete Szent Pál a kereszt előtt imádkozik, pálmaruhában van, heves mozdulattal, elragadtatott arccal néz a keresztre, mely az Istenség háromszögének dicsfényében ragyog, a sugarak ferdén a térdelőre hullnak, a kereszt tövében oroszán pihen.

A hatodikon Remete Szent Pálnak, amint pálmaruhájában térdel, megjelenik Szűz Mária a kis Jézussal felhők között, a Madonna ruhája dús redőzetű, arca finom, a gyermek Jézus mindkét kézfeje, ahogy a szent felé fordul, csonka, a szent feje aránytalan.

A hetedikon Remete Szent Antal sziklára borulva alszik, könyvek vannak szép sorban a sziklákon, egy kereszt is és egy nagy csengő, egy angyal a felhőkből feléje közeledik szélesre tárt karokkal, talán arra inti, hogy keresse fel Remete Szent Pált.

A nyolcadikon Remete Szent Pál lécajtót készített barlangja bejáratához, de látszik, hogy ezt a lécajtót egy tanult és gyakorlott kezű asztalos fráter faragta inkább, mint egy előkelő egyiptomi ifjú, mert igen szabályosak a lécek. Remete Szent Pál bent ül, kezében kereszt, azt nézi. Kívül egy oroszán figyelő hűségesen, fent a sziklákon holló.

A kilencediken Remete Szent Antal, pálos ruhában, fején csuklyával, egy pálmafa előtt a pusztában találkozik a legenda szatírjával, a szent az égre mutat, bizonynyal megtéríti. Kissé elcsúszott, elfaragott munka.

A tizediken sziklás barlangrészt látunk, Remete Szent Pál lécajtaja előtt fekszik összeroskadva Remete Szent Antal, ruhája gyűrött, kezét összekulcsolva könyörög.

A tizenegyedik dombormű közepén egy holló, hatalmas kenyérral csőrében, éppen lerepül, a sziklákon szemben egymással ül Remete Szent Pál és Remete Szent Antal, széles mozdulatokkal jelezve tán a meglepetést (4. kép).

A tizenkettediken a két szent kölcsönösen tör a hollóhozta kenyérből, a madár a fán ülve, figyelmesen nézi a két szent öreg nemes szabódását, hogy ki szegje meg előbb a kenyeret (4. kép).

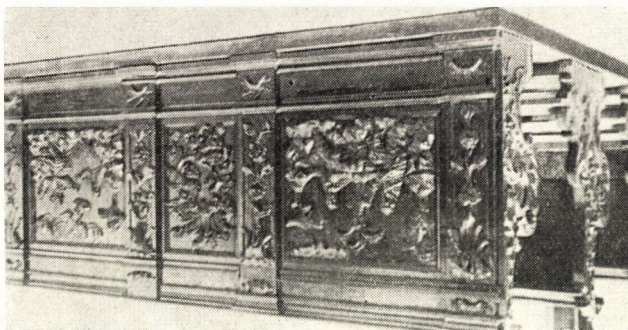
A tizenharmadikon Remete Szent Pál barlangjában elgondolkozva ül, talán azon tűnődik, hogy foszladozó ruhája helyett miből szőjön magának újat, előtte egy holló telepedett le a kőre. Elmélyült kidolgozás a dombormű.

A tizennegyedikon Remete Szent Pált nagy munkában látjuk: pálmalevéluháját fonja, a kékvetet kis puttók cipelik hozzá. Mozgalmas kép, arányos szerkesztés! Középen pálma, oldalt sziklák, fent felhők: gondos munka.

A tizenötödiken Remete Szent Pál, pálmaruhájában, a félcipőt hozó hollótól átveszi napi adagját, a szikla tetején kis kereszt, a holló fellábát a levegőbe emeli, fellábával a lombba kapaszkodik.

A tizenhatodikon Remete Szent Pál félig felöltözve pálmalevéluhájában ül s elragadtatva tekint az égre, ahonnan egy puttó a keresztet, a dicsőség pálmáját és koronáját mutatja neki, a szent mögött a holló a félcipővel, előtte a barlangodúból félig kilépve egy felismerhetetlen állat (oroszán?): mindez gazdag virág-, inda- és rokokó-díszítésbe ágyazva, hármass mezőben, melyek közül a középső tisztán ornamentális, a két szélső, mint láttuk, figurális jellegű.

Ki vagy kik lehetnek a mesterei e faragásoknak: Hertics Egyed vagy más névtelen pálos testvér? Ezt a további kutatások fogják eldönteni.



4. Hertics Egyed ? : Remete Szent Pál és Remete Szent Antal (Nagyvárad, volt pálos templom, 1747 ?).



Időrendben most a legnagyobb pálos művész-fráter: *Hyngeller János* következik. A rendi katalógus a következő adatokat tartalmazza róla: Augsburgban született 1712-ben, a pálosrendbe 21 éves korában, 1733-ban lépett, a szabályos két évi noviciátus után 1735. aug. 11-én fogadalmazott s 1767-ben halt meg, 55 éves korában, Sopronbámfalván[21]. Tévesnek tarthatjuk egy másik rendi katalógus amaz adatát, hogy 1738-ban tett volna csak fogadalmat[22]. Sajóládi kolostorunk följegyzései kétséget nem tűrő módon írják ugyanis 1735-ben: „Tisztelendő Hyngeller János testvér, mesterségére nézve asztalos (arte sua Tislerus), ebben az évben október 15-én érkezett ide a noviciátusból”[23]. 1737. júl. 1-re elkészül a sajóládi kolostor ebédlőjének „katedrájával”, 1740. júl. 20-ig Diósgyőrt dolgozik, ekkor Pestre kerül. Következő adatunk: 1754 Tüskevár, ahol faragóművészete páratlan csúcsoakat ér el s végül 1767: halála Sopronbámfalván! E szűkszavú és rideg adatoknál többet és annál ékeesebben vallanak csodálatos remekei!

Sajóládra tehát 1735. okt. 15-én helyezték előljárói. A híres régi pálos kolostort — valószínűleg Nagy Lajos iránti kegyelemből — alapították és javadalmazták gazdagon a nagy vagyonú Czudar grófok 1387-ben. Bőkezűségük a kolostort a virágzás jelentős fokára emelte. Sokáig itt volt a rend noviciátusa is. Martinuzzi Fráter György, később bíboros, pálos szerzetes, itt tette le örök fogadalmát, sőt több éven keresztül e kolostor példásan gondos perjele lett, mielőtt ragyogó pályafutását beírta volna saját vérével a magyar nemzet történetébe. És Fráter György nem is olyan jelentéktelen kis perjelséggel kezdte páratlan karrierjét. A kolostornak az alapító Czudarok gazdag javadalmain kívül csak a XV. században 18 tekintélyes birtoktestet juttattak főuraink, úgyhogy északon Zemplénig, délen Szegedig terjedtek Sajóládi birtokai. A törökök garázdálkodása után Serédi Gáspár magyar „főúr” 1547-ben 40 szekérre való értékes holmit tud még elrabolni a sajóládi kolostorból. A további zaklatások elkerülése végett a rend 1570-ben 3200 Ft-ért bérbeadta ottani birtokait.

A török kitakarodása után lassan visszatér a szerzetesi élet az ősi falak közé. Kotnaky Fülöp pálos perjel a mohácsi vész után elpusztult templomot és kolostort újjáépítteti. Az építkezések már 1717-ben megkezdődnek. A templom 1720-ra fölépül. Gerald Miklós egri kanonok 1721-ben díszes szószerket állíttat föl benne (ma Bükk-szentkeresztben van, hogy került oda, rejtély!), aztán rendbehozzatják „a kolostor homlokzatát, alapjától a tetejéig... A könyvtárat sok pénzen vásárolt kitűnő könyvvel, a szentélyt több ezüst edénnyel és berendezéssel gyarapítja, a Szeplőtelen Szűz oltárát arannyal fényesen ékesíti” Kotnaky perjel[24]. Így virágzik fel újból a híres kolostor a XVIII. században.

A templom egytornyú, finomvonalú barokk templom, ma is teljes épségben áll. A kolostor felét, Giovanni Bapt. de Igyis hatalmas, egyemeletes épület. Folyosóján és lépcsőházában voltak (1944-ben) — Csonth Endre plébános buzgóságából — szép rendben megőrizve a régi pálos oltárok töredékeit, mert a templom Sárlos Boldogasszony-nak szentelt főoltára új. A szentélyben intarziás stallumok állnak, melyek a Bükk-szentkeresztre került szószerket stílusában készültek még (egy sajóládi Mária-oltár is Bükk-szentkeresztben van). Nagyon gondosak még a templomhajópádok faragásai: ezek azonban csak 1743. május 10-én lettek készen, művészüik ismeretlen (mert Hyngeller még 1740. július 20-án Pestre került), csak annyit tudunk róla, hogy heti fizetést kapott a kolostortól s a padokat kívül tölgyfából, belül egyszerűbb fából faragta[26].

De vizsgáljuk meg közelebbről a kolostor-folyosón még 1944-ben gondosan tárolt, ma már nyomtalanul elkallódott faszobrok töredékeit: A legértékesebb köztük talán a Szeplőtelen Fogantatás 130 cm magas álló Madonnája. A törekeny nőalak földgömb felett lebeg, lába alatt a kigyó az alnával s angyalfejek: Montanézre emlékeztető finom és kvalitásos munka! (5. kép). — A Megváltó szobra, 101 cm magas, bal kezében a földgömb, jobbja hiányzik, arcán repedések, kopott fehér a festés,



5. Sajóládi Madonna (1731)

bő a köpeny, gótikus a hajlás, barokk a redőzet. — Egy a három király közül, kb. 1 m magas faszobor, fején turbán és korona, balját csipőre teszi, jobbával aranykaszettát szorít melléhez, balra néz; aránylag a legépebb szobor, vállán vörös alapon aranyozott cifra királyi palást, arcán szelíd ámulat: mestermű!

A többi faszobor meglehetősen csonka állapotban maradt ránk: Remete Szent Pál, Remete Szent Antal, Szent Ágoston, Szent Jeromos 56—57 cm magas mell-szobrai, szúrágta szobrok, itt-ott letöredezve, valamikor fehérre festve. — Kb. 1 m magas ismeretlen szent, a feje letörve külön hever, nemes, finom arc, sasorr, szép szakáll, a kezek hiányoznak. — Egy szent püspök 1 m magas szobra, a püspöksüveg csúcsa, a karok és a lábfejek hiányoznak, dús lobogású redők a ruhán. — Assisi szent Ferenc 1 m magas szobra, bal kézfej hiányzik. — Két szent nő, 80 cm magas mindegyik, karjaik hiányoznak, ruháikon finom arany színezés. — Két szent fehér szobra, volután térdelő helyzetben, féloldalt dőlve, a karok itt is hiányoznak, az arcok nemesek, a szobrok magassága 75 cm. — Vannak még térdelő, 85 és 60 cm magas angyalszobrok; 16 cm nagyságú angyalfejek, de igen rossz állapotban. — Csonth Endre hiába őrizte féltő gondnal őket: nem a szű örölte semmivé őket, hanem az idő!

A sajóládi kolostor évkönyveiben 1717-ből a Szentkereszt oltárával kapcsolatban van szó egy bizonyos szobrasszal kötött szerződésről, többet nem tudunk róla[27]. 1724-ben teljesen kész a főoltár is[28]. 1725-ben felállítják a Czensztochowai Szűz mellékoltárát[29]. 1727-ben Szent Andrásét készítik el[30]. 1729-ben aranyozzák be Remete Szent Pál oltárát[31]. 1731-ben elkészül a Szeplőtelen Szűz oltára is[32]. És végül 1735. júl. 8-án kerül Nepomuki Szent János oltára az oratóriumba[33]. Bizonyára ezekről az oltárokról származnak az ismertetett töredékek, melyek már készen álltak,



amikor 1735. okt. 15-én odaérkezett a sopronbámfalvai noviciátusból Hyngeller János[34].

A sajládi évkönyvek 1737. május 30-án följegyzik, hogy a monostor teljesen kész[35]. 1737. július 1-én fejezte be Hyngeller János a kolostor ebédőjének katedróját az új asztalokkal együtt[36]. Íme az egyetlen írásos adat Hyngeller sajládi munkájáról! De hová kerülhetett ez a szöveg? Nem tudjuk. Csak feltételezhetjük, hogy nem maradt hátrább ama remekbifaragott katedra mellett, melyet a budapesti Iparművészeti Múzeum őriz Tüskeváról, ahol Hyngeller legértékesebb munkáit alkotta.

Kotnaky atya nemcsak Sajládának, hanem a nem messze fekvő diósgyőri pálos kolostornak is újjáépítője volt. Rendi Évkönyveink örömmel közlik 1737-ben, hogy május 19-én visszatérhettek romokban heverő ősi Krisztus Teste monostorukhoz a pálosok[37]. Amint a sajládi építkezések befejeződtek, rögtön megkezdték itt is az újjáépítést. A pálosok diósgyőri kolostora a gyönyörű diósgyőri vár szomszédságában fekszik. Valamikor Nagy-Győrnek mondták, mert volt a közelben Kis-Győr is. Győrnek az avar időkben maradt gyűrűvárról nevezték el. Azért lett Diósgyőr belőle, mert a pálosok hatalmas gyümölcsös, főleg dióskerteket műveltek itt. Ma is szép gyümölcsösök terülnek el a régi pálos földeken. De a török időkben itt is megdermedt az élet. Mentségükre legyen mondvá a törököknek, hogy egyes harcsói magyar „főurak” versenyt pusztítottak velük: „Serédi Gáspár... a diósgyőri, sajládi... sátoraljaj-helyi monostorainkat lefoglalta, elhamvasztotta és földig tiportá”, jegyzik fel keserűen Évkönyveinkben a pálosok[38].

Hát ezeken a romokon építkezett újra Kotnaky Fülöp pálos perjel. Néhány épület ma is fennáll. Az egyik falán barokk keretben latin felírás a diósgyőri pálos kolostor sommás történetét adja a kezdettől fogva. (Elírás lesz az 1313-as évszám, mert 1304 az alapítás hiteles éve!) De a régi kis templom sincs meg már. Vajon innen került a plébánia-templomba az az izléses négy oltár: a főoltár és három mellékoltár, melyek a legjelesebb magyar barokk oltárok közé számíthatók? Adatok hiányában nem tudhatjuk. Nemes, egyszerű kompozíciók, grécosan nyúlánk, bensőségesen mintázott alakok: ugyan ki lehet a mesterük?

Pálos vonatkozásukat alátámaszthatná a főoltár sajátságos egyezése a templom előtt álló kőszoborcsoportozattal: mindkettő Magyarország Pátrónáját és két szent magyar királyt, Szent Istvánt és Szent Lászlót ábrázolja. S hogy ez a szoborcsoport a pálos időkben való, bizonyítják írásos adataink[39]. A talapzaton olvasható ma is a khronosztikon: „hIC stat In qVa paVLInorVM tVta saLVs spesqVe DeVota stat stablt”. (Itt áll a pálosok biztos üdvössége, áhitata, reménysége.) A latin betűkkel jelzett számjegyeket összeadva, pontosan kijön a szobor felállításának éve: 1739. E korabeli följegyzéseinkben garmadával találhatunk hasonló khronosztikonokat.

A sajládi kolostor évkönyvei 1740. július 20-án följegyzik, hogy Horváth György pesti pálos perjel és Vepi Máté, templomtervező és filozófia-professor társaságában Pestre kerül Hyngeller János is, „aki a sajládi és a diósgyőri kolostorban több, mint három évig dolgozott”[40]. Kétségtelen tehát, hogy Hyngeller 1737-ben befejezte a sajládi kolostor refektóriumának katedróját, Diósgyőrben „dolgozott több, mint három évig”: 1737. júl. 1.—1740. júl. 20. 1739-re elkészül a diósgyőri refektórium diszajtaja: „szobszasmunkával”[41]. Ebből sajnósa hírmondó sem maradt. Ismét csak feltételezhetjük, hogy ez is Hyngeller munkája lehetett, akinek tüskevári domborműveit tüzetesebben fogjuk még megvizsgálni.

1740-ben tehát Pestre kerül Hyngeller János. Kb. 1750-ig faraghatta itt csodálatos szentélystallumait. Nem volt véletlen, hogy a nagyszerű művész az ország szívében, annak is legszebb templomában alkothatta meg remekműveit. Buda várának visszavétele után 1687 januárjában a pálosok terepszemlét tartottak a Vízivárosban, Budaszentlőrincen és Fehéregyházán s mindhárom kolostoruk romjait megtalálták, de a visszatelepedés

különböző nehézségek miatt nem sikerült. Ekkor kérte a rendfőnök, hogy legalább Pesten kapjon telket a rend s a pontos helyrajzot is mellékelte: a mai egyetemi templom és központi papnevelő intézet, vagyis a volt pálos kolostor-templom helyrajzát.

1693 decemberében végre átvehették azt a kis viskót s török mecsetet, amit ott találtak akkor. További vételek útján megszerezték a szomszédos házakat, telkeket s az így már tekintélyes területen — sok akadály leküzdése után — Bakay Imre, pesti perjel 1715. május 24-én megkezdte az építkezéseket. Anyagi nehézségek miatt azonban csak lassan haladt a munka. Valószínűleg kezdetben a mecsetet alakíthatták át valamiféle kápolnává, s az 1716-ban megszentelt haragocskák a minaretből hívták a szentmisére a híveket. Az egyik dombormű ugyanis a sekrestye gyóntatószékén ezt a mecsetet ábrázolja a körülötte sürgő-forgó, köveket talicskázó, falakat vakoló szerzetesekkel. 1720. május 22-én kezdik építeni Krisztus Öt Szent Sebének kápolnáját, 1721. január 1-én veszik használatba.

A mai egyetemi templom építésének kezdetét, úgy látszik, nem 1722-re, hanem 1725-re kell tennünk[42]. Az egyre szaporodó jötevők adományai lehetővé teszik végül, hogy hazánk egyik legszebb barokk temploma, Divald Kornél szerint a főváros legszebb temploma, 1742-re nagyjából elkészül. A főoltár csak 1746-ra lesz kész, s a „csodálatos művészettel remekbifaragott” tölgyfapadokat s aranyozott rácsokat 1748-ban állítják fel benne. Ezek az évszámok pontosan beleillenek Hyngeller János pesti működésébe (1740—1750).

Ahogy a templomba lépünk, azonnal megkap a pálos szellem derűs világa. A hatalmas belső téren egy pillanat alatt végigfut tekintetünk. A diadalívet tartó oszlopok mellett az aranytól, fénytől tündöklő főoltárig semmi sem zavarja látásunkat. A templombelső összhatása, arany-sárga, halványzöld, rózsaszín, szürkés-kék színeinek finom összecsendülése páratlan. Itt minden csupa kiegyensúlyozottság, aszketikus egyszerűség, misztikus bensőség, fegyelmezett, leszűrt, klasszikussá érett lelki kultúra: a rend szellemének valóságos inkarnációja!

A templom pálos jellegének kidomborítására az oromzat csúcán a rend nagy védőszentjeit, Remete Szent Pált és Remete Szent Antalt láthatjuk, középen a pálos címerrel. A rend máriás jellegének és a Kisboldogasszony-templom dedikációjának képviselőiben egy gyönyörű barokk Immaculata áll a kapu fölötti ablakfülkében. A főoltár hatalmas mélydomborműve: a Kisboldogasszony születése, de fölötte ott van a pálos censztóchowai kegykép másolata s kétoldalt Remete Szent Pál és Remete Szent Antal nemes pátosú, monumentális erejű szobra. S ami talán legjobban fölkelte csodálatunkat: a szöszék figuráinak elbűvölő finomsága, a nagyszerű kompozíció fölényes biztossága, a fantázia tobzódó, csapongó, kirobbanó gazdagsága, mely a barokk művészet valóságos csodája! Szőnyi Ottó Magyarország legszebb szöszékének tartja[43]. Aggházy Mária „figurális díszének jelentős részét”, a főoltár Mária-születésének finom reliefjét s a mellékkápolnák oltárszobrai Conti Lipót Antalnak tulajdonítja, míg a főoltár Remete Szent Pál és Remete Szent Antal figuráit Hebenstreit Józsefnek[44]. Eszláry Éva egy tanulmányában „Hebenstreit Józsefről, pesti szobrászról” mondja, hogy talán még a „miro artificio affabre facti” tölgyfapadok s a három szép stallum is az ő műve volna[45]. De Eszláry Éva nem tudhatott arról, hisz csak most publikálhatjuk, hogy Hyngeller János 1740-ben már Pesten van s az itteni szentélystallumok, meg a tüskevári reliefek édes testvérek.

„Ha a templom homlokzatán, mennyezetén (Bergl-freskó!), főoltárán a Boldogságos Szűz tiszteletének minden nyilvánulását megtaláljuk, ha a templomot különösképpen Mária szentélyének kell tekintenünk, mégis lehetetlen észre nem vennünk első pillantásra a pálos eredetet; de a szerzetesi vonatkozások szerényen meglegszenek a másodrendű szereppel és sehol feltűnően elő nem lépnek; legtöbbször a díszítő részben húzódnak meg. Csak természetes, hogy Remete Szent Pál alakja, életének egyes jelenetei tűnnek elő a legnyomatékosab-



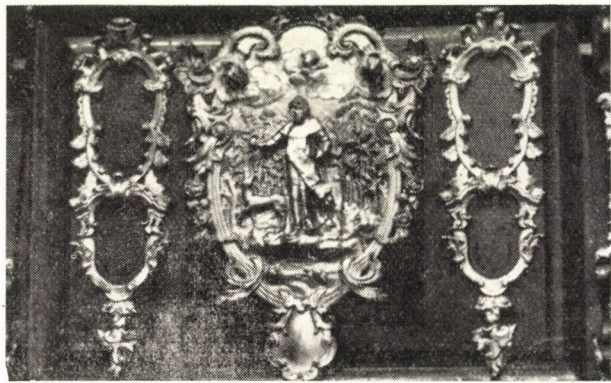
ban. Miként kívül az oromfalon, belül a templomban is mindenütt felbukkan a pálma, a holló s az oroszlán, Szent Pál hűséges társai hosszú remeteségében... A fából készült faragványok a szentélyen kívül, a padokon folytatódnak, valamint az ablakrácsok és a kórusrács is utolérhetően csipkeszerű alkotások... S aki a templom ajtaját kifaragta, annak az egész barokk díszítőművészet a kisujjában volt s a belépőt el akarta szédíteni kézügyességének és stílustudásának ezzel a remekével... Hogy ki csinálta ezt a famunkát? Valamelyik pálos szerzetes. Ha már egész egyéniségét szerzetes ruhájába rejtette, eldugta kezét is, meg a nevét is. Egy pálos csinálta ezt is, mint a többi fa- és kőfaragásokat is. Egy pálos, vagy több pálos, egészen mindegy; ha a stílus egyöntetűségét nézzük, akkor mindent egy csinált, ha a mű nagyságát és sokféleségét, akkor sokan csinálták” [46].

Kutatásaink során Fráter Hyngeller neve szinte véletlenül bukkant elő a sajlóádi kolostor évkönyveiben. Így Conti és Hebenstreit nagyszerű remekei mellett, túskevári faragásai alapján, az ő domborműveit is részletesen ismertetjük. Kezdjük a szentélyben. A főpapi trónus domborműve Remete Szent Pál apotheózisát ábrázolja. Alul pálos atyák térdénállva tekintenek föl rá, tizenkét alak, az egyik Boldog Özséb, mögötte egy templom barokksisakú tornyainak részlete, a másik koponyát tart: Boldog Szombathelyi Tamás, kettő pálmát: bizonyára Csepellényi György és Teis Henrik vértanú páterek... Mozgalmas csoport, mindegyik más helyzetben; barokk nyugtalanság és szenvedély járja át

őket. Felül Remete Szent Pál felhőkön, puttóktól körülvéve, jóságosan, áldó mozdulattal tekint le. (6. kép) Minden szeszélyes vonalú rokokó keretbe ágyazva. A dombormű alatt arany keretben intarziák: 1. Sziklás tájat látunk, Remete Szent Pál térdreborulva imádkozik egy fakereszt előtt, felülről fény-nyalábok áradnak az imádkozóra, a kereszt előtt egy oroszlán, pálmafa oldalt hollóval, az égen felhők. — 2. Remete Szent Pál sziklákon ül, az égből holló táplálja, mögötte piniák, felhők. — 3. Remete Szent Pál sziklabarlangja deszka-ajtaja előtt ül, kezében kereszt, elmélkedik, egy pálmafa tövében oroszlán hever s békésen tekint az elmélkedőre, a sziklákon holló tollászkodik. — 4. A kép egyik felén Remete Szent Pál megkísértését látjuk, a táj: pálma, fenyő, szikla, egy kereszt előtt szentünk, övig mezíten, vezeklő köntös van rajta, görnyedt testtartása szorongást árul el, irgalomért esedezve emeli összekulcsolt kezét a kereszt felé, melynek tövében egy ördög, szarvakkal, reménytelenül csapkodja kezét, az égből egy angyal száll alá megerősíteni az imádkozót. — A kép másik felén szintén sziklákat, pálmákat látunk, Pál ott ül, ruháját fonja, egy puttó hozza a pálmaleveleket kékében (ez a kedves részlet a nagyváradi templompadok domborművein is szerepel!), — 5. A kép egyik felén Remete Szent Pál és Remete Szent Antal találkozását láthatjuk a barlang ajtaja előtt, a két szent öreg átöleli egymást. — A kép másik felén sziklák vannak, balra pálma, jobbra fenyő, az égen felhők, a holló kenyeret hoz. Remete Szent Pál hálával, boldogan tárja szét karjait, Remete Szent Antal meglepődve, hevesen.



6. Hyngeller János: Remete Szent Pál apotheózis (Buda-pest, Egyetemi templom, 1748)



7. Hyngeller János: Remete Szent Antal (Buda-pest, Egyetemi templom, 1748)

A főpapi trónus szentlecke felőli oldalán gazdag rokokó díszű szerzetesi stallumok is vannak. A hatalmas dombormű dús pálma- és fenyőerdőt ábrázol. Remete Szent Antalt egy farkas vezeti Remete Szent Pál barlangjához. (7. kép) Antal a hagyományos pálos ruhában van, jobbra előre mutat, bal kezében vastag könyv, bizonyára az első szerzetesi szabályok. A relief két oldalán két-két ovális cifra rokokó-keretben intarziák: stilizált virágok. A stallumok oldalfalain temérdek faragás: oroszlán, holló, csőrében félkenyér, barokk cifrázatok. Az előtámlán intarziák: 1. Felírat: „B. Eusebius”. Boldog Özséb pálos ruhában áll, liliomot tart kezében, mögötte püspöksüveg, pásztorbot, jobbra egytornyú barokk templom, oromzatán, tetőcsúcsain, toronysisakján, keresztjén lángok lobognak. — 2. Aranyozott ovális keretben: „B. Lucas”. Álló alak. Kezében szintén liliom, a másikban meg könyv. — 3. „B. Laurentius”. Boldog Lőrinc két kezében szintén könyv, állva olvas. A háttér díszes nagy ház, erős bástyák, hatalmas templom, aztán kisebb házak, fák: Budaszentlőrinc.

A szentleckeoldal főpapi trónusával szemben az evangéliumi oldalon egy asztalka áll. Rajta kettős keretben kettős dombormű: Boldog Bertalan pécsi püspök, pálos köpenyben, az égre néz, a felhőkből egy puttó repül hozzá, a püspök jobbájával egy házcsoporthoz mutat, bizonyára a jakabhegyi remeteskőre, mellette

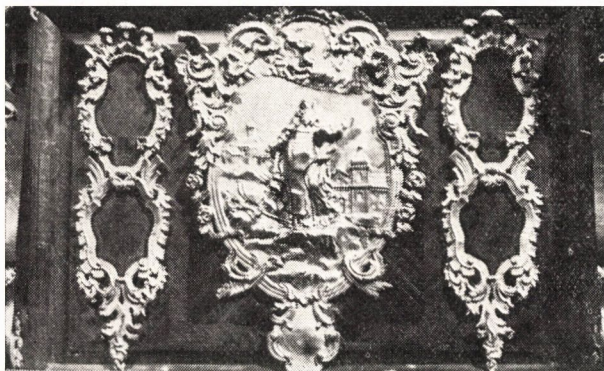


püspöksüveg, pásztorbot, jobbra tölgyfa. — Boldog Özséb, szintén pálos köpenyben, a szentkeresztre mutat, a felhőkben puttók, jobbra fenyő. Alattuk, a két dombormú alatt négy medallionban stilizált virágintarziák. Ezek alatt pedig két keretben két-két faberaaks: 1. Remete Szent Pál nővérétől búcsúzik, útra készen áll vándorbottal kezében s kalappal, a háttér a szülői ház, pálma, pinia. 2. Remete Szent Pált egy angyal vezeti a pusztában, vándorbot, útiruha, sziklák, fenyők. — 3. Remete Szent Antal halva találja Remete Szent Pált. Antal görnyedt testtartása, összekulcsolt keze, égre fordított arca fájdalommal fejez ki, Pál halálában is széttárt karokkal imádkozik, háttérben szintén sziklák, fenyő. — 4. Remete Szent Antal eltemeti Remete Szent Pált, két oroszlánásta sírban fekszik már Pál, kis ágyékkötő fedi csupasz testét, mert pálmaköntösét drága örökségként s ereklyeként Antal vette magához. — Az asztalka további intarziái: 1. „B. Benedictus”. Boldog Benedek keresztet magához szorítva áll, háttérben sziklák, tölgyfa. — 2. „B. Ladislaus”. Boldog Báthory László álló alakja mellett két hatalmas könyv, híres Biblia-fordítása és a Szentélete. Felirataik: „Biblia Hung.” és „Vita Sanct.” Összekulcsolt kezében vezeklő ostor. — 3. „B. Stephanus”. Boldog István sziklákon áll, összekulcsolt kezében rózsafüzér. — 4. „B. Joannes”. Boldog Zákoly János, csanádi püspök, pálos perjel, álló alak, mellette püspöksüveg, pásztorbot.

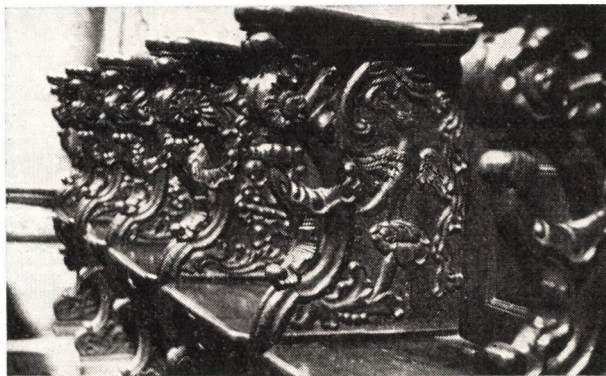
Az evangéliumos oldal szerzetesi stallumának hatalmas domborműve talán Boldog Dénes egri püspököt,

ziái: 1. Kétoldalt cifra keretben egy-egy gyümölcskosár torkoskodó madarakkal. Középen Remete Szent Pál nővérétől búcsúzik, útra készen áll, kezében bot, a másikkal a messzeségbe mutat, nővére marasztaló mozdulattal a családi ház csavart oszlopa felé int egyik kezével, a másik a szívén, a háttérben fák, felhők, Remete Szent Pálra fénysugarak hullnak. — 2. Kétoldalt egy-egy barokk virágvázaát látunk stilizált virágokkal, középen Remete Szent Pál térdreborulva imádkozik, előtte az Eucharistia (IHS) napja, barlang, fák, kereszt. — 3. Szintén virágvázaát oldalt, középen Remete Szent Pál és Remete Szent Antal találkozása a barlang előtt, átölelik egymást, fénysugár hull a két szent öregre, háttérben pálmák, kereszt.

Az evangélium-oldal intarziái: 1. A már ismert gyümölcsös kosár, madarak, virágok, középen Remete Szent Pált angyal vezeti a pusztában egy sziklabarlang felé, a veszélyt egy kigyó jelképezi. — 2. Kétoldalt a szokásos barokk virágvázaát, középen Remete Szent Pál vidáman fonja gyékénykontösét, egy puttó tépdési neki a pálmafáról a leveleket s gyűjti karján kévébe: szinte hagyományossá váló kedves motívum a pálos mesterek faragásaiban! — 3. Kétoldalt két-két virágcserep s egy nagy dézsában gyümölcsfa; középen Remete Szent Pál halálát látjuk, kiterítve fekszik, Remete Szent Antal térdénálva imádkozik egy könyvből, felirata: „De profundis”. Ott van a két oroszlán is, holló, fák. — Mindezt kedves epikával, népi ízzel mondják el ezek az intarziák.



8. Hyngeller János: Boldog Dénes ? (Budapest, Egyetemi templom, 1748)



9. Hyngeller János: Templompadok (Budapest, Egyetemi templom, 1748)

pálos szerzetest ábrázolja. (8. kép) A szent pálos köpenyben széttárt karokkal áll, lábainál püspöksüveg, barokkosan csavart szárú pásztorbot, a háttérben balra hegyen kis kápolna kicsi kolostorral, talán Boldogasszony erdélyi kolostora Székelyegyházán, ahol 1520—26 között mint pálos perjel élt, jobbra díszes barokk templom nagy épületekkel (Eger, amelyről lemondott?), a felhőkön puttófejek. — Kétoldalt kettős ovális keretben stilizált virág- és barokkdíszes intarziák. — A támla faberakásai a következők: 1. „B. Hector”. Álló alak, áldásra tartja kezét, előtte egy szegény beteg ember ül, a szent baljával valamit nyújt neki, talán gyógyfüveket kis zacskóban, mert csodálatos gyógyításai miatt keresték egykor, az ember utána nyúl, a háttérben fa áll, rajta madár, éppen repülésre emeli szárnyát. — 2. „B. Gregorius”. Boldog Gergely szintén álló alak, jobbjaiban a Szentháromságot jelképező háromszögbe zárt sugaras Isten-szemét tart, lábainál püspöksüveg, pásztorbot, prelátusi méltóságának jelvényei. — 3. „B. Franciscus”. Boldog Ferenc, akit Piusnak, azaz Jámbornak is neveztek, álló alak, jobb kezében feszület, bal kezében lilium, mögötte legendás sarvasa. Mindez díszes keretben.

A templomi tölgyfapadok, oldalt dús inda-szövevényekkel, oroszlánjaikkal, virágaikkal, madaraikkal, hollóikkal és támla-intarziákkal méltán versenyeznek a szentély gyönyörű stallumaival. (9. kép) A szentlecke-oldalintar-

Figyelemre méltók azok a faberakások is, melyek a rektor fogadószobájának ajtaját ékesítették (1944-ben): ez az ajtó valamikor a szerzetesi kórusra vezető ajtócska volt egy igen eldugott, homályos helyen. Stílszerűen Szent Dávidot és Szent Ceciliát, az egyházi ének ó- és újszövetségi védőszentjeit, valamint a zsolozsma olvasmányainak kiemelkedő doktorait, a négy nyugati egyház-atyát, Ambrust, Ágostont, Jeromost és Nagy Szent Gergelyt örökítik meg.

Szép faragások vannak még a sekrestyében: a nagy öltöztető szekrény, középső ajtaján az Utolsó Vacsora domborművével, mely újra Hyngeller János mesteri vésőjéről árulkozik. A gyóntatószék egyik domborművét már ismerjük: A török mecset körül építkező első pesti pálosok, az évszám: MDCCXXII (az egyetemi templom alapításának téves évszáma). A másik domborművön egy sziklafok áll az előtérben, rajta térdel Boldog Özséb, áldó kezét az alatta elterülő táj fölé tartja, erdős részlet látszik, a tisztáson kis kápolna és kolostor: Pilis-szentkereszt, az évszám: MCCL, Boldog Özséb látomásának éve. Meg kell jegyeznünk azonban, hogy a gyóntatószék s rajta a két dombormű a templom 200 éves jubileumára (?) készült 1922-ben, faragója teljesen Hyngeller szellemében próbálta elkészíteni reliefjeit, de a lazább kompozíció elárulja, hogy mégsem a pálos mester műve.



A sekrestyeszekrény reliefjéhez hasonló a főoltár szentségházának ajtaja: két jón oszlopos architektúra a háttér, középen Jézus ül s megtöri a Kenyeret, kétoldalt a két emmauszi tanítvány dőbönt alakjai, Jézus fölött puttók lebegnek, középtűt a Feszület, oldalt dús kárpit, az jón-oszlopok két oldalán búzakalászkok és szőlőfürtök futnak fel. Megjegyezzük, hogy a pápai sekrestyeszekrény egyetlen reliefje szintén az emmauszi jelenet, melyet 1753-ban Tatirek Félix készít, de ő inkább az intarzia mestere, ám Hyngeller János is itt dolgozik a közelben ekkor már, akinek domborműveit a túskevári sekrestyeszekrényen még meg fogjuk csodálni a legaprólékosabban. Vajon itt Pesten is együtt voltak? Ennek ellentmond az a tény, hogy Tatirek 1741-től 1753-ig Pápán dolgozott. Így az intarziák Rucsman Antal munkái volnának? Mert ő 1761-től 1771-ig Pesten állította össze a kolostori könyvtár csodálatos faberakáit, amint ezekkel még foglalkozni fogunk. Viszont ezek a tölgyfapadok már 1748-ban készen voltak! Fájdalmas, hogy hiteles adatok híján képtelenek vagyunk az intarziák mesterének pontosabb megállapítására. A pesti kolostor évkönyvei hiányoznak, melyek — mint a márianosztrai és a sajóládi kolostorok naplószerű feljegyzései — az építkezés teljes menetéről beszámolhatnának. Amikor 1786-ban II. József felosztatta a pálosok ősi rendjét, nemcsak pótolhatatlan kultúrértékek szóródtak szét, amint azt Túskevárt látni fogjuk, hanem krónikáink is elpusztultak róluk.

Hyngeller eddig ismertetett reliefjein és a továbbiakon úgyszintén az ismeretlen mester intarziáin szereplő szentek rendi ikonográfiáját külön tanulmányban kellene ismertetnünk, ami disszertációnk terjedelmét jelentősen megnövelné, s így kéziratunk továbbra is vár a publikálással[47]. Stíluskritikai alapon a mellékoltárok ősi kódomborműveiben szintén Hyngeller mesteri vésőjét érezzük: Remete Szent Pál és Remete Szent Antal találkozásának kompozíciójának zártságával és balladás hangulataival tűnik ki, míg Boldog Vác remete reliefje a vallásos és művészi elragadtatás ragyogó összhangja.

Még egy roppant figyelemreméltó emlékről kell szólnunk: Pálosveresmarton a kis kápolna sekrestyeszekrényén porbatemetve talált két csodálatos barokk faszobrot e tanulmány írója 1942-ben: Remete Szent Pál és Remete Szent Antal kb. fél méter magas álló szobrai előkelő ízléssel fából faragva. (Ezek indították el a pálos faragások mestereinek kutatását.) Az ősi pálosveresmarti kolostor alapításának éve: 1304, Keresztelő Szent János és Sixtus pápa tiszteletére épült, a mohácsi vész után teljesen elpusztult. A XVIII. században visszakapott birtokai a pesti kolostorhoz tartoztak, ez volt az atyák pihenőhelye a Mátrában, így kerülhettek ide ezek a rendkívül finom faragású remekművek, melyek a pesti egyetemi (volt pálos) templom mély áhítatot sugárzó oltárszobraival versenyeznek, talán Hebenstreit József, a „Pauliner Tischler” művei ezek is.

Folytatva Hyngeller további műveinek ismertetését, túskevári faragásaival foglalkozzunk most tüzetesebben. Az újjáépülő Túskevárra Kereszties János, volt sajóládi gondnok s egyben a túskevári gazdasági ügyek intézője, később túskevári „superior”, helyeztethette Hyngellert. A rendi évkönyvek magasztalólag említik a „Tislerus” testvér túskevári működését 1754-ben, ez évben ugyanis a sekrestyét szekrényekkel, a szentélyt pedig tölgyfa-stallumokkal gyönyörűen ékesítette” Hyngeller János[48]. És még 1758-ból is van följegyzésünk, hogy ott dolgozott a testvér s 52 Ft-ot költött új faanyagok beszerzésére. Nagyjenő—Túskevár múltjából már ismerjük a legfontosabbakat. 1717-ben sikerül a visszatelepedés. A híres középkori templom és kolostor természetesen rom a török világ után. Az első atyák úgy jönnek ide, mintha misszióba jönnének, vad és pogány tájakra. Lelkes buzgóságban, de nagy nyomorúságban élnek. 1736-ban el kell hagyniuk Túskevárt, „mivel egész ott-tartózkodásuk alatt oly keserves idők voltak, hogy állása szerint csak egy szerzetes sem élhetett volna meg”[49]. Csak 1741-ben telepedhetnek végleg vissza. A kolostor első „superiorja” Kereszties János. „Ezzel a visszaállítással kolostorunk történetében egy oly rövid negyven eszten-

dős, de jelentős korszak vette kezdetét, mely a kolostort a régi, középkori fényébe helyezte vissza”[50].

A túskevári kolostor újjászületésének ténye Orosz Ferenc pálos perjel megalapozó munkássága mellett Fejér Pál provinciális perjel buzgóságának is köszönhető: ő szerezte vissza a túskevári javakkal együtt az örményesi és enyerei volt pálos kolostorok birtokait, s ezzel lehetővé tette Túskevár újjáépítését. Tíz évre rá, az 1751. május 27-i máriavölgyi nagykáptalanon Fejér Pál provinciális perjel örömmel számol be: „Túskevárt az egész konvent tető alatt van és a templom kész”[51]. „A túskevári pálosok 1751. évben rokcoláni erdejükben ragot, lécet és más épületfát vágattak”[52]. Talán ekkor került Hyngeller Túskevárra. Amit itt alkotott, az a magyar művészettörténelem, s barokk-kori szobrászatunk újabb büszkesége.

Hyngeller János túskevári remekei a rend feloszlatakor (1786) a szélrőzsa minden irányába vetődtek: Somlóvásárhely kapta a hatalmas sekrestyeszekrényt, három ebédldői díszszekrényt az esztergomi primási palota fogadótermét díszíti ma, négy dombormű az esztergomi Székesegyház kincstárába került, az ebédldői szöszéket, mint említettük, az Iparművészeti Múzeum őrzi Budapesten, a templompadok egy része Karakón, más része Külsővaton van, a főoltár, két mellékoltár és egy kisebb stallum Túskevárt a plébániatemplomban maradt, öt dombormű van még az Esztergomi Keresztény Múzeumban, de ezekből csak három fondót tulajdoníthatunk Hyngellernek. Vegyük hát őket sorba.

Mindenekelőtt a Somlóvásárhelyre került hatalmas sekrestyeszekrény érdemi megkülönös figyelmünket: domborművei mutatják be nekünk ugyanis hitelesen Hyngeller János faragóművészetét. Mesteri vésője nemcsak a stílizált rokokófantázia vonal- és forma-szövevényeinek érdekében járatos; emberábrázolása is meglepő művészi erőt árul el. Középtűt kiemelkedő helyen a rend



10. Hyngeller János: Túskevári sekrestyeszekrényajtó. 1754. Pálosrendi címer (Somlóvásárhely)



címere van kifaragvadús rokokókókeretben: a (10. kép) pálma, tövében két kisebb oroszlán fekvő alakja, az ágakra repülő holló, csőrében a cipóval. Remete Szent Pál a szokásos pálos ruhában a pálmafa két oldalán ül. Antal csodálkozva, kitárt karokkal tekint a lerepülő hollóra, Pál szeliden nézi ámuló társát. Az arcok finom mintázása, a ruhák gondos redővetése valóságos példái a mesteri faragásnak. Kétségtelenül Fuhrmann Máttyás osztrák pálos rézmetszetei ihlették Hyngellert munkájában, de érdemes összehasonlítani a két művészt: Fuhrmannál a két ülő szent közé száll le a kenyerezhözó madár, a pálma oldalt áll, a háttér semmitmondó, üres, sziklás táj. Mennyivel egységesebb és arányosabb a kompozíció Hyngellernél: a pálma középpüti, levelei csaknem betöltik a két ülő alak fölötti teret. A két szent széttárt karjainak mozdulatai szinte vonalról vonalra megegyeznek, de milyen gyöngye anatómiai tudást árul el Fuhrmann rézmetszete (a holló ábrázolásában is!), és milyen tökéletes hibátlanossággal és folyénesen biztos kézzel faragja remekbe alakjait Hyngeller.

A többi tíz dombormű, öt jobbra és öt balra, Remete Szent Pál életének ragyogó illusztrációja: 1. A szent a pusztaba vonul, kócsagtollas, cifraszírmás, deli „magyar” ifjú, jobbában vándorbot, balján angyal, az vezet, a táj sziklás, az ég felhős, a faragás, a szerkesztés mesteri! — 2. Remete Szent Pál egy fatörzsből összerótt kereszt előtt áll, arca megdicsőülten fordul az ég felé, a felhőkből sugarak hullnak rá, oldalt lombos fa áll, a szent lábánál hever két oroszlán, Remete Szent Pál alakja, különösen rövid tunikájának redőzése rendkívül finom és gondos munka. — 3. Remete Szent Pál a kereszt előtt térdel, bal kezét szívére szorítja, jobbra önfeledten kitárul, arccal az égre tekint, a felhőkből sugarak árasztják el, egy szárnyas gyermekangyalfej is kibukkan a felhőkből, a szent mögött egy angyal az égre mutat. — 4. Remete Szent Pál térdel, arcát az ég felé fordítja, a felhőkön Jézus nevének kezdő görög betűi ragyognak (IHS), sugarak ömlenek a szentre, két karját mellén keresztbefonja, körülötte sziklák, pálma, kereszt, oroszlán. — 5. Remete Szent Pál sziklabarlangjában ül tűnődve, fejét bal kezére hajtja kissé, könyöke sziklának van támasztva, jobbra egy egyszerűen ácsolt keresztet tart, előtte holló: a madár, valamint a szent arcának, kezeinek, lábainak kifaragása abszolút tökéletes.

A következő öt dombormű Remete Szent Pál halála és megdicsőülése: 6. A szent halála, a katakombák „imádkozó” (Orante) alakjában térdel széttárt karokkal, megdicsőült arccal, tőle jobbra a pálmafa, balra a már ismert kereszt, rajta a holló, az égen félkör alakú felhőben a gyermek Jézus jelenik meg sugárzó fényben, tőle jobbra és balra egy-egy szárnyas gyermekangyalfej. — 7. Remete Szent Pál a felhők közt lebeg, karjait széttárva, föléje a magasból a Szentszűz hajlik le isteni gyermekével, lent a földön vázlatosan jelzett templomtornyok, kolostor-épületek: ök hármán vigyáznak pálos fiaikra. — 8. Remete Szent Pált térdénállva hallgatja Remete Szent Antal, a háttér sziklás fal. — 9. Felhőkön ül a megdicsőült Remete Szent Pál sugározónban, lent egy pálos atya térdel arccal feléje fordulva, előtte egy másik atya áll, a háttérben kolostortemplom, lombos fák, fenyőágak. — 10. Remete Szent Pál egyik csodája: 1400-as évek vége felé történt Diósgyőrben, a rosszündulatú várkapitány kegyetlenül sanyargatta, fosztogatta a szomszédos pálos kolostort, a testvérek, mivel a földi hatalom, a gyöngye király segítségével messze volt s már nem Máttyás uralkodott, aki úgy szerette a pálosokat, tehát égi pártfogójukhoz fordultak s az égi segítség nem is maradt el: egy éjjel megjelent álmában a gonosz várkapitánynak Remete Szent Pál s oly derekasan megleckéztette őt egy vastag husággal, hogy az többé nem merte bántani a fehér barátokat: a szent felhőkön áll, arcán kérlelhetetlen szigor jobbában egy félelmes nagy dorong, fenyegetve emeli föl, lent barokk mennyezetes ágyban a várkapitány, jobb lába már a földön, menekülni szeretne, de nem tud, valami emberfölötti erő szögezi ágyához, tehetetlenül hanyatlik vissza, csak bal lábát húzza föl az ütések elől, arca könnyörögve, némán, szánalmasan tekint a szentre.

Kampis Antal a székesfehérvári volt jezsuita templom faragványait (1764–67) tekintti a magyar barokk szobrászat csúcspontjának [53]. Hekler Antal az ottbeureni kolostortemplom fantáziadús rokokó-faragásait (1757–66) ezek „édes testvérei”-nek mondja [54]. Hyngeller János csodálatos túskevári domborműveit a magyar művészettörténet még nem „értékelt ki” kellőképp és nem sorolta be még büszke kincsei közé. Külföld mindenestre hálásabb lenne vele szemben s ma már egész irodalom foglalkoznék remeikeivel, mi pedig alig veszünk tudomást róluk! (Miért is nem maradt Augsburgban a jó testvér?!) Érdekes, hogy Kovács Péter művészettörténész egyik előadásában (Budapest, Szépművészeti Múzeum, 1964) a székesfehérvári „jezsuita” faragások jó részét éppen a túskevári domborművek stílusával való rokonság miatt — egyenesen Hyngeller műveinek tulajdonítja. A történeti adatok nem mondanak ennek ellent, mert 1764-től 1767-ig, haláláig, semmit sem közölnek Hyngeller pálos kolostorokban végzett munkáiról. Pedig a túskevári sekrestyeszekrény nem minden!

Az esztergomi primási palota vörös dísztermébe kerültek azok a szekrények, illetve domborművek, melyeket Simor János esztergomi érsek és hercegprimás, akkor győri püspök, 1865-ben árverés útján 250 Ft-ért megvett, s később Esztergomba vitetett: két nagy és egy kis szekrényt. A reliefek híres remeték életéből mutatnak be jeleneteket. Itt már nem Fuhrmann metszetei voltak az ihletők, hanem talán Cavacius illusztrációi [55], mert Luigi Guidotti képei későbbiek [56], de az sem valószínűtlen, hogy Sadeler könyvét használta volna Hyngeller, amint arra rátérünk. Így — ezek alapján — helyesbítünk kell az eddigi ikonográfiai téves megállapításokat [57].

Az első nagy szekrény első domborműve nem Nursiai Szent Benedeket ábrázolja, hanem Szent Pafnucius apátot: Festői tájat látunk, erdőt, jobbra templomépületeket, egy domboldalon apró embereket, a szent szembejön velünk az erdei úton, egyik kezében bot, a másikkal könyvet szorít magához, arca finom, szakálla gondozott, fején csuklya. — A másik reliefen egy szent remete térdel féltérddel, felülről fényugarak hullnak rá, előtte könyv, keresztalakú bot, rajta rózsafüzér, jobbra az erdőben szarvas, egy ágon madár, virágok: ismét helyesbítünk kell, nem Szent Egyed, hanem Apollonius remete. — A harmadik dombormű égo házat mutat, a lámgokban ördögöket, középen egy szakállas remetét, Celesztin szent Pétert, aki a pápai trónról is lemondott, csak hogy újra remete lehessen, most térdénállva imádkozik, tőle jobbra-balra egy-egy társa menti, ami menthető, kosarat, könyvet, feszületet. — A negyedik relief Kopresz remetét ábrázolja: középen áll, fejére húzott csuklyával, botjára támaszkodva, jobbában nyitott könyv, baljában rózsafüzér, mögötte szépen művelt veteményeskert, ásó, vízvezeték, kunyhóján kereszt, benne gyékény fekvőhely, korszó, köpeny, a háttér erdős, hegyekkel, madarakkal. — Az ötödik nem Szórád (Zoerard), hanem Szent Didymus remete, barlangjában térdel, mellette könyv és korszó, a sziklákon sárkánykígyók kúsznak. — A hatodikon házikójában térdelő remetét áldoztat a pap, a kunyhóban kenyeres kosár, vizes korszó, a háttérben Stilita (Oszlopos) Szent Simon áll egy oszlopon.

A kis szekrény Ábrahám remetét mutatja be domborműven: egy fatörzs alatt ül a szent, fején kalap, térdén nyitott könyv, olvas, mellén kereszt, háttérben vizes, öntöző csatorna, malmok: nagyon gondos, festői, szép munka!

A második nagy szekrény reliefjei a következők: Az elsőn eresszel fődött barlangnyílást látunk, benne térdénállva imádkozik egy remete, állványon nyitott könyv, mécses lóg a falról, a háttérben kis harangláb, jobbra egy másik remete látszik, társa alulról létrát tol föl neki a barlangjához, amely mögött viharos tengeren egy hajó hanyódik, vadul csapkodnak a hullámok: Szent Gudwaldus remete. — A következő domborművön nem Szent Benedek remete, hanem Elphegus szerepel, épp kunyhójából jön kifelé, kezében lámpa, az ég csillagos, egy folyó látszik, melynek túlsó partján három ördögi külsejű alak ütleget egy remetét. — A harmadikon



nem Boldog Vázot, hanem Éliás remetét látjuk, földbe-szúrt keresztje előtt térdel féltérden, a csuklya a fejére van húzva, kezében nyitott könyvet tart, rózsafüzére lelóg a földre, a háttérben városkép. — A negyediken nem Szent Jeromos, hanem Szent Evagrius ül fonott karosszékében, olvas, orrán szemüveg, a polcokon rengeteg könyv, balra a háttérben két remete jár-kel a remetekunyhók között. — Az ötödiken Szent Günther remete áldozását látjuk: a haldoklónak Szent Szeverin püspök nyújtja a szent útravalót, előtte térdel díszes köntösben Boleszav fejedelem, egy szerpap keresztesbotot tart, a másik pásztorbotot. — A hatodikon farakás előtt térdel a remete, egy agyal áldoztatja, körülötte favágó szármak[58].

Még négy domborműről kell megemlékeznünk az esztergomi székesegyház kincstárának ereklyeszekrényén, mind a négy félreismerhetetlenül Hyngeller János vésőjének nyomát árulja el éppúgy, mint az előbbie. — Az első hangulatos lírai tájat látunk, görbetörzsű fákat, dús lombokkal, előtérben néhány virágot, baloldalt a háttérben néhány remetekunyhót, előtte szerzetesek kapálgatnak, a jobboldalt ülő szakállas férfin vándorköpeny, kalap, egyik kezében vándorbot, a másik a térdén fekvő nyitott könyvre mutat, mellette rózsafüzére, arca szelíden, merengve néz maga elé. — A másikon Szent Onúfrius térdel csaknem mezítelenül, ágyéka körül dús levelek, hosszú szakáll a haja eléggé befödi testét, meggörnyedve imádkozik, bal kezét szívére szorítja, jobbában rózsafüzér, feje körül sugárzó glória, előtte a földön nyitott könyv, fekvő bot, cseréptányér, kulacs, feszület, a háttér s a kép bal oldala igen szép erdei táj, mohos sziklák, lombos fák. — A harmadik baloldalt hajótörést mutat, vízből kikapaszkodó emberekkel, úszó máhakkal, hordókkal, felborult és süllyedő vitorlással, jobboldalt Szent Maximus apát ül szent magányában: remete volt s 470-ben halt meg Franciaországban, Chinonban élt s a hajótöröttek védőszentje, mert maga is egy hajótörésből csodálatosan menekült meg. A szent éppen kosarat fon, körülötte hevernek az elkészült darabok. — A negyediken baloldalt egy szakállas remete ül a fa odvában, ég felé fordítja arcát, kezét imára kulcsolva emeli fel, jobbról az előtérben erdei állatok igyekeznek a szent remete felé: sündisznó, medvebocs, mind a legmegkapóbb realizmussal kifaragva, a háttérben két páncélos vitéz kopját tör, erdőrésztet látszik, a levegőben madarak szállnak, a földön agarakat látunk és egy tevé. — Hyngeller egyre biztosabban és bravúrosabban faragja fába figuráit, művészete egyre elmélyültebb és érettebb lesz!

De van még az esztergomi Keresztény Múzeumban három tondó is, melyeket a hagyomány „pálos” faragásoknak tekint, s Némethy Lajos esztergomi plébános révén kerültek ide. Ezeken a tondókon az ismeretlen „pálos” mester vésője páratlan erővel nyilatkozik meg. Klasszikus szépségük rajtuk a Madonnának, mintha nemis fából, hanem márványból volnának csiszolva. A ruhák redővetésének kezelése is a legnagyobb barokk mesterekre emlékeztet. Festőiségük meg egyenesen Lorenzo Ghibertit idézi. Valóságos kis remekművek ezek az alig félméteres átmérőjű kerek domborművek: köztük legértékesebb bizonyára az Egyiptomba menekülő Szent Család pihe-nése: Baloldalt egy fa tövében, levágott rönkön ül a Boldogasszony, ölében a gyermek Jézus, vele szemben Szent József, baljával sziklára vagy fatörzsre támaszkodik, jobbával kosarat tartja vállára fektetett botján, a háttérben romok, dúslevelű lombok, őszvér, fent az égen egy puttófej. — A másikon a kicsi Szűz Mária, édesanyja, Szent Anna előtt térdel. Anyja ül, mögöttük Szent Joachim áll, az édesapja, a háttérben a szülői ház, jobbra lépcsők, fölöttük két puttófej. — A harmadik relief egy feszület, úgyszólván csak a keret hozzá a többi faragás: alul Jeruzsálem távlati képe, kétoldalt viharos felhők az égen, de a kereszt egészen betölti a teret s méltón emeli ki az isteni Szenvedő fölséget. — Feltételezhetően Hyngeller legmélyebb, legtündöklőbb művei ezek!

Az esztergomi Keresztény Múzeum másik két „pálos” domborműve közül az egyik Dürer „Krisztus körülmetélésének”, a másik Lucas van Leiden „Három királyok



11. Hyngeller János: Tüskevári szószék. 1756—1761.  
(Budapest, Iparművészeti Múzeum)

imádásának” reliefváltozata. Hoffmann Edit kimutatta, hogy ezek a faragások Hendrik Goltzius XVI. századi holland rézmetsző ún. „Hat mester mű” sorozatának 4. és 5. képei után készültek[59]. Lehet, hogy valamelyik szerzetes faragta ezeket, de semmi esetre sem Hyngeller: stílusban, technikában annyira elütnek az ő műveitől, hogy első és felszínes szemléletre is feltűnő a különbség.

A tüskevári pálos kolostor ebédlői szószékét, Hyngeller egyik remekét, a budapesti Iparművészeti Múzeum őrizi: Az előtérben két csuklyás remete ül, derékszíjukról nagy rózsafüzér lóg le, ölükben nyitott könyv, a jobb oldali remete kezében pálca, középtűt dűslombú, vastagtörzsű fa, a jobb sarokban tető alatt kis hordó, mellette zöldsegsomó, baloldalt lobogó tűz, felette favillákon tartott póznán gőzölő bogrács, a háttérben egy házikó ajtaja s ablaka látható, bent a falon, a polcokon egyszerű edények, tányér, kancsó: halk líra, bensőséges áhitat szong-ja átezt a jellegzetesen hyngelleri domborművet. (11. kép)

Ennek és a már tárgyalt többi ebédlői szekrénynek, illetve domborműnek elkészültét, melyeket most Esztergom őriz, Molnár Ernő 1756—61-re teszi[60]. Mindenesetre a rendi faragóműhely az 1761-es tüskevári leltárban még szerepel, de 1764-ben már szünetelt (vacat). Vajon ekkor kerül (1764—67) Hyngeller Székesfehérvárra, s dolgozik — Kovács Péter feltevése szerint — az ottani sekrestyeszekrény híres domborművein, adatok híján nem ellenőrizhetjük.

Utolsó adatunk: 1761-ben Sopronbátfalván halt meg a nagy mester. Sopronbátfalván a Czensztochowai Boldogasszonynak és egy másik Mária-kegyképnek előkelő ízléssel és pazar képzelettel megfaragott rokokó-keretei figyelemre méltóak. Vajon tudott-e itt még dolgozni Hyngeller? Vagy ahogy a rendi katalógusban



olvassuk: 1756. ápr. 8-án[61] az itt örök-fogadalmazott Husemann Brunó 33 éves asztalos testvér faragta ki talán ezeket a rokokó-kereteket az orgona szép díszével együtt, melyből csak töredékek maradtak ránk. De a toronypadlás egyik lomtárának sarkában talált 1944-ben e tanulmány írója egy feltűnően qualitätsos barokk Szent Borbála szobrot. A szent ülő szobrának ferde testtartásából következtetve valami oltárpárkány vonulatán lehetett elhelyezve a szobor, lábfejei már le voltak töredeztve, a festék lepattogva, a törzsön szörnyű, barbár repedések, siralmasan elhanyagolt állapotban volt a torzó, de még így csonkán is páratlan mestermű: testén könnyű ruha, mely bal válláról könnyedén csúszik le szabadon emelkedő karjára, jobbában kelyhet tart ostyával, kissé félrehajtott fejjel, szelíd mosollyal azt nézi elragadtatva. Anatómiában, a ruha kezelésében, az arc, a haj, a kezek tökéletes kidolgozásában teljesen jártas és fölényesen biztos az ismeretlen művész.

Sopronbátfalván halt meg hát 55 éves korában (1767), aránylag elég fiatalon Hyngheller János: fogyhatatlan szépséget sugárzó művei azonban örökké élni fognak!

\*

*Tatirek Félix* a rendi katalógus szerint[62] 1710-ben született Velváron. A pálos rendbe 1735 nyarán, 25 éves korában lépett, noviciátusát Sátoraljaújhelyt kezdte 1736. febr. 11-én. Ugyanott tett fogadalmat 1738. febr. 11-én, 28 éves korában. A rendi Évkönyvek[63] csak annyit jegyeztek föl „kiváló munkásságáról”, hogy több monostorunkban csodálatos munkákat hagyott hátra s hogy keze sohasem volt tétlen, szüntelen dolgozott, fűrt-faragott. A sátoraljaújhelyi évkönyvek[64] pontosan beszámolnak ottani működéséről egészen 1741. május 18-ig, amikor Pápara kerül. Itt jegyzik föl hitelesen 1753-ban, hogy ő faragja remekbe a szentélystallumokat és kóruspadokat.[65] utolsó adatunk: 1759. dec. 16-án hal meg Sátoraljaújhelyt 49 éves korában szélütés következtében[66].

Mindenekelőtt Sátoraljaújhelyt keressük tevékenységének nyomait, mert pontosan szerzetesi élete kezdetére, tehát 1736-ra esik a templomi szöszék felállítása és ugyancsak halála évében, 1759-ben, emlékezik meg a rendi krónikás[67] az ottani „elegáns” tölgyfástallumok elkészültéről.

Úgy látszik, a sátoraljaújhelyi a legrégibb pálos kolostor. a történelmi nyomok 1221-ig vezetnek, jötevői sorában Margit horvát-szlavon hercegnő, Károly Róbert és Nagy Lajos magyar királyok neveit olvassuk[68]. Ám nemcsak királyaink, hercegnőink, de főuraink és nagyaszonnyaink is ajándékokkal árasztják el a kolostort még a XVI. század elején is. Aztán jönnek a husziták és egyes rablóvezér magyar zászlósurak, Drágffy Gáspár, Perényi Péter stb., s a többször is megsarcolt kolostort 1566-ban végleg elpusztítja a török.

1610-ben indul el újra itt az élet. A templomot 1626-ban javítják ki, a kolostort 1638-ban építik újjá. De Bocskai István, majd Rákóczi György fölkelései egy ideig nem kedveznek a zavartalan fejlődésnek. Fordulat akkor áll be a kolostor életében, amikor perjele, Skotniczky Alfonz a katolikus hitre téríti vissza Rákóczi György feleségét, Báthory Zsófiát és gyermekét, Rákóczi Ferencet, s mint ügyes követjáró a lengyel udvart megnyeri a Rákóczi-ház számára. A fejedelmi család nem is hálátlan a pálosoknak ezért. Békésebb idők beköszöntével itt alakul meg a rend filozófiai és teológiai főiskolája. A század végén a gazdag adományok lehetővé teszik a még 1672-ben is feldúlt kolostor további fejlődését.

A kuruc kor viharos forratagában valóságos csoda mentette meg az ősi Árpád-kori épületek teljes elpusztulását: gróf Károlyi Sándor nem engedte felgyújtatni a taktikai szempontból fontos helyet. 1714-ben itt nyílik meg a noviciátus is, mivel a sopronbátfalvai szűknek bizonyul: ezért kerül ide *Tatirek Félix* is. A XVIII. század elején fejlődik Sátoraljaújhely kedvelt búcsújáróhellyé: a Szentháromság-kápolnába évente könyörgő körmeneteket vezetnek a pestis ellen. A pestises betegeket a pálos atyák önfeláldozóan ápolják és vigasztalják.

De gimnáziumuk is van itt: 1646-tól egész a feloszlatásig, 1786-ig tanítanak „nemcsak boldog, hanem boldogtalan háborús és mirigyes időkben is buzgóan gyakorolt sokféle lelki és testi szolgálataikon kívül... csupán csak felebaráti szeretetből, minden más haszonvétel nélkül, néha a maguk rövidségével is”[69]. Megrendülve olvashatjuk azt is, [70] milyen apostoli szegénységgel voltak itt egykor berendezve a szerzetesi cellák: a közös hálóteremben hét ágy volt, három szék és két pad; a kánonjog professzorának szobájában egy ágy, két szék és egy imazsámoly... De könyvtárunkban francia, olasz és angol könyvek foglaltak helyet: a szellem gazdagsága fontosabb volt nekik, mint a test kényelme.

A templom gótikus boltozata, véletlenül fennmaradt csúcsíves ablaka elárulja származása korát. De oltárai már barokk munkák természetesen. A templom-külsőn csak egyetlen nagy félköríves ablak töri meg a földbesüppedt kapu fölött a homlokzat nemes egyszerű, barokk volutákra szerelt ívszerű lezáródását. Jobbra Rákóczi kápolnájának kicsi kupolája búvik meg, balra a zömök oldaltorony emelkedik a templomtető fölé ízléses, előkelő vonalú sisakjával. A főoltár virág-, levél- és indadíszekkel túlszűfolt mű. Pálos jellegét az oltárszélek volutái mögül kikandikáló pálmalomok mutatják. (Ezt a motívumot Márianosztrán és Pápan is megtaláljuk.) A szentségház szőlőleveleivel és tömött fűrtjeivel, két oldalfülkében álló tömjénező angyalokkal talán a legszebb részlete a főoltárnak. Fölötté üveg alatt Mária-kegykép. Tőle kétoldalt Szent István és Szent László magyar királyok több, mint egy méteres alakjai. A kegykép négyszögletes kerete fölött kis oválisban a rend festett címere. E fölött Kőrös György nemesi emblémája látható latin felírással, hogy a Szentháromság tiszteletére 1729-ben ő festette ki az oltárt. A nemesi címer fölötti oválisban a Nagyboldogasszony barokk stílusú képe. A főoltárt két kis angyal kétoldalt s középen fönt Szent Mihály szobra zárja le.

A feloszlatáskori leltárban jelzett Szent Egyed remete szobra nincs sehol, pedig az ősi monostor kezdettől fogva neki volt szentelve. Ebben a leltárban a mostani főoltár Mária-kegyképe (üveg alatt) külön oltáron szerepel. Valószínűleg ma a Kalazanci Szent József oltár lett belőle, hisz 1948-ig a piaristák tanítottak itt a pálosrend feloszlatása után, s így kerülhetett a Mária-kép a Szent Egyed szobor helyére a főoltáron. Hogy hová tűnt ez és a leltárban jelzett többi kisebb-nagyobb oltárszobor, nem tudjuk. Ami most van, feltétlenül pálos időkből maradt itt, csak az oltárok restaurálásakor távolíthatták el a korhadtabbakat. Külön oltáron Remete Szent Pál sziklafülkében térdel Orante alakban. Kétoldalt két-két csavart oszlop előtt két szent pálos áll, embernagyságú szobrok: Teis Henrik és Csepellényi György vértanúk szobrai. (Köpenyük barna színe a fehér helyett a restaurátorok bűne!) Fönt két angyal viszi Remete Szent Pál lelkét az égbe. E fölött nemesi címer felírás nélkül, fölötté a Háromkirály-imádása: értékes barokk festmény. Ezek mind megvannak ma is.

Most vizsgáljuk meg a kolostori évkönyvek szerint ezek elkészültének hiteles adatait: a följegyzések 1714-ben szinte azzal kezdődnek, hogy egy „nagyon hasznos” asztalos testvér, Foster József haláláról kell megemlékezniük[71]. 1716-ban szerződtenek egy lőcsei szobrászt 600 Rhénes Forintért a főoltár megépítésére[72]. Ugyancsak Lőcséről szállítják oda 1717-ben az új orgonát[73]. 1718-ban épül meg a Szentháromság kápolna az országot mellett[74], ugyancsak ekkor festeti meg a kórus-stallumokon a 12 apostol és a szent remeték képeit ismeretlen festővel Flávy Benedek pálos perjel[75]. 1720-ban teljesen elkészül az ebédldői szöszék Szent István, Szent László, Szent Imre, valamint Szent Márton és Szent Róza festett képeivel (e két utóbbi kép Farkas Márton és bizonyára felesége bőkezűségének emléke), de a főoltár még nincs egészen kész, pedig Strezius János György szobrász két segédjével és egy asztalossal szakadatlanul dolgozik rajta[76]. 1728-ban kerül helyére Remete Szent Pál oltárán a Háromkirály-kép[77]. Végre 1729-ben készül el a főoltár, október 19-én, Remete Szent Pál oltárának aranyozása 500 Ft-ba kerül[78]. 1730-ban ez is kész január 5-én[79]. Ugyanekkor (1730) állítják fel a temp-



lomban az „új” szószéket, augusztus 14-én [80]. Vizsgáljuk meg ezt közelebből:

A díszes szószék tetején a Szentháromság és a négy egyházatya: Szent Ambrus, Ágoston, Jeromos és Nagy Szent Gergely szobrai foglalnak helyet. A mellvéd barokk, kerek alakú domborművei Boldog Özsébet, Aquinói Szent Tamást, Remete Szent Pált, Remete Szent Antalt és a fiatal Keresztelő Szent Jánost ábrázolják, középen Reviczki János és felesége kettős nemesi címere és az oltár teljes elkészültének évszáma: 1736 [81].

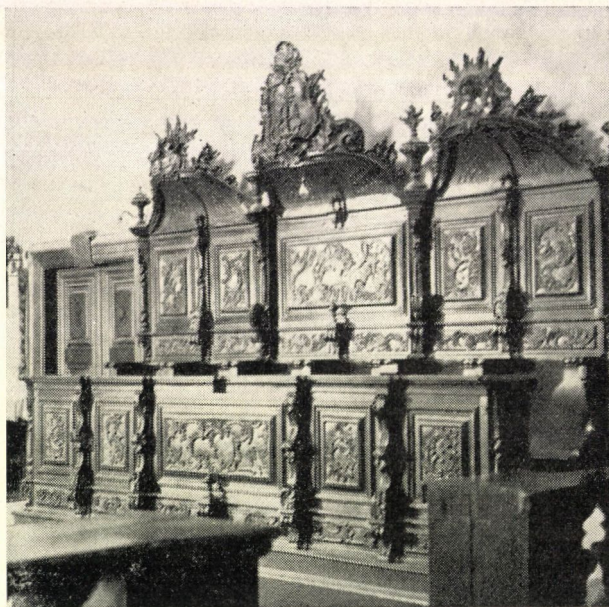
Ez az 1736-os év igen gazdag művészettörténeti vonatkozásokban: ekkor kerül Remete Szent Pál oltárára „V. P. Csepelinj et V. P. Theis” pálos vértanúk szobra szeptemberben; az új kórus-stallumokon Mózes, Izajás, Jeremiás, Baruch, Dániel és Zakariás, valamint öt szent pálos atya képe szerepel megfestve; megaranyozzák a szép Mária-oltárt, melyet egy ismeretlen eperjesi (Prešov) művész tervezett; s ami nekünk a legfontosabb: októberben kap segítséget Tatirek Félix, hogy a szentély-stallumok intarziáival mihamarabb elkészüljön [82].

El is készülnek 1737. július 24-én, a következő évben, a szép szentély-stallumok, melyek „Tatirek Félix újonc testvér művészi tehetségét és ügyességét bizonyítják” [83]. Szakértők szerint akkor 500 Rhénes Forint volt az értékük [84], ami nagyon nagy pénz volt akkor. A Mária-oltár is teljesen kész, melyen nyolc szent és négy angyal szobra áll: Ördödy Ádám alperjel, a krónikás, lelkesen vallja: „Ez az oltár a vatikáni Szent Péter bazilikában is gyönyörködtetné a keresztények szívét... Ehhez a Mária-oltárhoz hasonlót Olaszországban sem láttam, pedig sok-sok templomában megfordultam...” [85].

1741. május 18-án Pápara kerül Tatirek Félix [86]. Pápara 1638-ban hívja gróf Csáky László a „fehér barátokat”. Életrevalóságukat mi sem bizonyítja jobban, mint hogy ebben a dunántúli protestáns centrumban nemcsak gyökeret verni, de évről évre gyarapodni tudnak. A kis kolostor csakhamar szűknek bizonyul, s 1737-ben kezdik építeni a már használhatatlan kápolnácska helyén azt a szép barokk templomot, mely a városnak ma is egyik büszkesége. 1742-re a templom kész. 1745. január 10-re elkészül a főoltár is Acsády Ádám veszprémi püspök 2000 Ft-os adományából. 1746 tavaszára a Szenvedő Krisztus mellékoltára áll, 1748-ban Szent László mellékoltára, 1752-ben pedig a négy mellékoltár, szintén Acsády püspök 4000 Ft-os bőkezűségéből.

A főoltár központjában a napsugarakkal és hancúrozó puttókkal körülvett Czensztowichai kegykép, a pálosok Fekete Madonnája ragyog. Kétoldalt Szent Péter és Szent Pál szobrait Aggházy Mária: Johann Joseph Rösler műveinek tekintti. A négy nagyon szép mellékoltár a következő: 1. Remete Szent Pál oltára; a szentségház fölött a pálos holló látjuk, csőrében a kenyérral, az oltárkép szentünk apoteózisát ábrázolja, kétoldalt Boldog Özsébet és Boldog Szombathelyi Tamás átszellemült finom alakjával (kb. életnagyságú faszobrok). — 2. Szent József oldalt kétoldalt Szent István és Szent Imre szobrai állnak a képtől jobbra és balra — magyaros ruhában, csizmában, kócsagtollas föveggel, kormány-pálcával, illetve liliummal. — 3. Mária-oltár, két oldalán Szent Domonkos és Aquinói Szent Tamás klasszikusan nemes szobraival. — 4. A Szent Anna oltáron kétoldalt Szent Erzsébet és Szent Borbála szintén életnagyságú alakjait látjuk.

1753-ban faragja remekbe Tatirek Félix tölgyfából a szentély stallumait: pazar rokokó-fantáziával vannak ezek megépítve, a faragott díszek — mint tavaszi virág-pompától roskadozó ágak — borulnak egy-egy üléspár fölé, középen a pálosok domborműves címerével. (12. kép) Mivel hasonló rokokó cifrázatok díszítik az orgona karzatát, melynek közepén szintén a rend domborműves címere áll, valamint a sekrestye-szekrényt, melynek egyetlen relíeffe az emmausi jelenet (mint a pesti egyetemi templom szentségháza ajtaján!), különben intarziák borítják a sekrestyeszekrény-ajtókat, akárcsak a kórus-stallumokat, Tatirek Félix hiteles műveit, akinek intarziaművészetét, tudjuk, már a noviciátusban magasztalták s mivel a szentélystallum rokokó díszei ismétlődnek meg a fő és mellékoltárok, valamint a templom három



12. Tatirek Félix: Pápai stallum (Pápa, 1753)

hatalmas képeretén (Keresztrefeszítés, Nepomuki Szent János és Szent Borbála képein), ugyancsak az oratórium finomművi rácsolatán és egy izléses kis oltárasztalkán, meg a szószéken: fel szabad talán tételeznünk, hogy ezek is Tatirek Félix munkái. Adataink nem mondanak ellen feltevésünknek: 1741. május 18-tól 1753-ig volt ideje Pápan mindezeket megalkotni.

1755-ben készülnek el a súlyos tölgyfából faragott templomhajópádok. A széleken és a középen pompás karakterfejek és dús rokokó díszek közé ágyazva Remete Szent Pál életéből a következő jelenetek vannak relíeffekben megörökítve: 1. Remete Szent Pál útiruhában, magyaros pitykegombokkal, pörge kalappal, vándorbottal, búcsúzkodik nővérétől, a háttérben egy klasszikus oszlopfa a családi ház tornácából, borús felhőzet, néhány facsoport. — 2. Remete Szent Pált egy angyal vezeti a pusztában, sziklák, pálmák, forrásvíz. — 3. Remete Szent Pál elragadtatva imádkozik barlangja előtt a sziklás, üres, sivár pusztában. — 4. Szentünk a kereszt előtt áll, extatikus barokk mozdulattal mutat rá, a felhőkből sugarak törnek feléje. — 5. Remete Szent Pál a kereszt előtt imádkozik, minden kísértést legyőzve, a háttérben menekülő ördögök. — 6. Szentünk pálmalevélből fonja új ruháját az elnyűtt régi helyett. — 7. Szűz Mária megjelenik a kis Jézussal (gyöngéd gonddal faragott Madonna!), Szentünk térdelállva hódol égi Királynője előtt, a bal sarokban játszadozó puttók. — 8. Remete Szent Pál és Remete Szent Antal találkozása: holló hozza a kenyeret.

Nem lehet eléggé csodálni a domborművek formai tökéletességét, a jelenetek finom és áhitatos kifaragását, sehol anatómiai hiba, a táj vázlatosan is megkapó, a tér minden zuga művészen ki van töltve, sehol üres részlet, akárcsak Hyngeller János domborművein, egy-egy lombal, felhőrojtall minden hely gazdaságosan ki van használva, a kép egységes, teljes és világos. Vajon nem Hyngeller véletlenül a mesterük? Pápa nincs messze Tüskevártól! S a pápai sekrestyeszekrény felépítése megjelöen egyezik a tükéaváriéval! (Természetesen domborművek helyett Tatirek intarziáival remekel.) A pápai hajópádok relíeffeiről nem lehet tehát tagadni, hogy legalábbis Hyngeller tükévari faragásainak ígétében születtek.

Tatirek 1759. dec. 16-ig, haláláig még „több monostorunkban hagyott hátra csodálatos szép munkákat”. Följegyzések híján azonban nem tudjuk, hol, mikor és mit alkotott ezekben. De sátoraljaúj helyi és pápai intar-



ziái és faragásai sejtetik velünk, hogy az aránylag fiatalon meghalt művész-fráter méltó társa volt Hyngellernek és a többi nagyszerű pálos mesternek.

\*

Tatirek halála évében fogadalmazott *Rucsman Antal*. A már többször idézett rendi Katalógus[87] szerint 34 éves korában, 1759. május 13-án, Márianosztrán tette le örök fogadalmát, amiből az következik, hogy 1725-ben született. Viszont a felosztott szerzetesrendek egyik leltárában[88] azt olvassuk, hogy Ruesmann, azaz Rythman, vagy Rucsman, sőt Rutschmann Antal asztalos testvér 1786-ban, a pálosrend felosztásának évében, 30 éve szerzetes: tehát 1728 a születési éve. Ezt az adatot erősíti meg egy másik már idézett katalógus is [89], mely szerint a Württembergből vagy Badenből, a Fekete-erdő vidékéről származott szerzetes 1757-ben, vagy a jelölt időt is beleszámlálva, 1756 késő őszen lépett a rendbe 28 éves korában, noviciátusát 1757. május 13-án kezdte s 1759. május 13-án, 31 és nem 34 éves korában, tette le örök fogadalmát, így születési évszáma pontosan 1728.

Márianosztrán kezdte hát szerzetesi újoncnevét Rucsman. A kolostor évkönyvei[90] ezekben az esztendőekben a következő fontosabb eseményekről számolnak be: 1736-ban művészi kapuzat kerül a bejárat elé hatalmas lépcsőkkel, előtte helyezik el Boldog Ferenc, volt nosztrai perjel és rendfőnök képszobrát a szarvassal s Mossóczy András, pálos atya kronosztikonos díszítőműveivel. 1758-ban bukkan fel itt először Rucsman Antal újonc testvér neve szép munkájával a kolostor felső folyosóján[91]. 1759 júniusában a vikárius atyával Esztergomba utazik, hogy megfelelő fát vásároljon [92], szeptemberben Bécsben is megfordul [93], a krónika azt is följegyzí, hogy „Rythman Antal testvér” 300 Ft-os örökségét a templom sekrestyéjének adományozza. 1760 augusztusában „Rutschman Antal asztalos testvér, aki 1759. május 13-án ezen a szent helyen fogadalmazott” [94], súlyos betegségében a Czensztochowai Boldogasszony oltalmába ajánlotta magát s hirtelen meggyógyult: ezért halálából, öröksége felhasználásával és keze munkájával egész új oltárt épít 1761-ben a Czensztochowai-kápolnában [95], perjele szeretné a kolostor refektóriumában is dolgoztatni, azonban a provinciális „félig erőszakkal elragadja tőle... Rucsman Antal testvért” [96]. A rendi Évkönyvek is megemlítik, hogy „Tisztelendő Rucsman Antal testvér örökségéből elegáns oltárt emelt a Czensztochowai Szűznek s azt maga ékesítette, amint ma is látható” [97]. A híres kegykép másolatát még 1712-ben festette Czensztochowában Lasztkiri Cyprián pálos atya[98]. Rucsman czensztochowai oltárát alaposabban megvizsgálva észre vehetjük, hogy építésében Hansenmüller már meglevő hat oltárához alkalmazkodott, hacsak nem hagyta meg az eredetit szinte változatlanul és saját kezemunkájával és költségén: csupán „kifestette és megaranyoztatta” azt[99]. Az oltár díszítése egyszerű és nemes: szobrai, Szent Joachim és Szent Anna, valamint a két térdelő angyal kvalitásos munka, talán ez került 300 Ft-jába Rucsmannak.

Tehát 1761-ben valósággal elragadják följebbvalói Márianosztráról Rucsman Antal testvért, előjárója hiába könyörög ottmaradásáért. Hogy hová kerül, nincs följegyezve, de nem kétséges, hogy Pestre, mert a rendi Évkönyv[100] örömmel közli 1771-ben, hogy a pesti kolostor könyvtárát Rucsman Antal, a faragásban és szobrászatban „kiválóan jártas testvérünk csodálatos művészettel fejezte be”. Nem győzzük ma sem csodálni ennek a könyvtárnak szépségét, mely a leghíresebb külföldi apátságok bibliotékáival, a St.-Gallenivel, Waldsassenivel, Melkivel is kiállja az összehasonlítást és hazánkban sem találjuk párját.

Évekig dolgozhatott rajta a testvér. Három ablakot és három ajtónyílást hagyva csak szabadon: az egész termet a padlózatától a mennyezetig pazar változatú,

finom ízlésű virágdiszes faborítással fődte be. A polcokon körös-körül a magasban korláttal védett emeleti rész is van, ehhez két intarziás csigalépcső vezet. Az egésznek arányos, világos, gondos és artisztikus beosztása páratlanul nemes és elegáns. Más munkájáról a testvérnek nem találunk semmi följegyzést mind ez ideig, pedig a rend felosztásának évében, 1786-ban is a pesti kolostorban tartózkodik s nem alap nélkül tételezhetjük fel, hogy az egyetemi templom már ismertetett gazdag berendezésében, fadaragásaiban és faberakásaiban is része lehet, amit egy váratlan lelet is igazolni látszik Dejtáron.

A Dejtáron (Nógrád m.) felállított „pálos szószerk” is az ő vésőjét bizonyítja: kartusos, rózsás rokokódíszí az ugyanis édes testvére a pesti pálos könyvtár szinte teljesen azonos stílusú faragványainak. Egyelőre nincs adatunk arról, hogyan került oda és honnan ez a szószerk, de valószínű kis remekmű! A templomszentélye diadalívnek sarkába van építve: egyik domborműve Remete Szent Pál és Remete Szent Antal beszélgetését ábrázolja (tévesen közölte ezt a jelenetet „Nógrád megye műemlékei” Jézus és Nikodémus beszélgetése néven!), Remete Szent Pál ugyanis a többi pálos faragásból jól ismert hagyományos pálmaköntösben, Remete Szent Antal pedig a szokásos pálos ruhában ül a reliefen. A két szent egy dekoratíven stilizált lugasban beszélget, Antal mögött egy egyszerű fakereszt látszik, lábánál hever T-alakú apáti botja és egy kerek korsó vagy kulacs, Pál fölött az ágon az elmaradhatatlan holló, csőrében kenyérrrel. Háttérben kút vödörrel s jobbra polcon könyvek. Ahogy a két szent egy szikla-asztal előtt ül, kinyújtott két lábfejük megfaragása megkapóan élethű! — A szószerk másik domborműve Szent Ágostont ábrázolja baldachin alatt főpapi trónusán, bal kezében lángoló szíve (szokásos és hagyományos szimbólum!), jobbájával egy könyvre mutat, a Regulára, melyet ő írt szerzetesének. Három pálos atya térdel előtte. Fölöttük felhőkben Remete Szent Pál. (Sajnálattal kell itt is eltérnünk „Nógrád megye műemlékei” lehetetlen képmagyarázatától!)

\*

Amint a rend és a testvér további működését erőszakkal szakította félbe II. József felosztási rendelete 1786-ban, úgy kell tanulmányunkat is csonkán befejeznünk. Pedig vannak emlékeink, mint pl. a Pécs mellett fekvő szentkúti (ma Ráckúlvárosi) volt pálos kolostor-templom Remete Szent Pál oltára és szobrai, melyeknek mestereiről semmit sem tudunk, följegyzések híján. A zalamenyerei templom Szent Mihály oltárának „csodás faragásai” is pálos eredetűek: a nép szerint. S vannak — nem magyar területeken — pálos kolostorok, mint Lepoglava, a Zágráb melletti Mária-Remete, a Pozsony melletti Mária-völgy, melyek gazdag szobrászati anyagáról tudomásunk van ugyan s néhány fráter nevét is ismerjük, mint pl. a tiroli származású Königer Elek szobrásztestvér nevét, aki 1762. aug. 15-én fogadalmazott Lepoglaván, 30 éves korában, de hogy mit alkotott, nem tudjuk. Vajon a tőketerebesi kolostor Remete Szent Pál oltárát, Varannóban (Vranov) a Boldogasszony, az angyalok és a magyar szentek szobrai, Elefánton Boldog Örszéb szobrát ki faragta és megvan-e még a régi leltárakban (1786) felsorolt pazar berendezés: mindez a további kutatások feladata lesz. Ismerjük Pflaum József „szobrász” fráter nevét is [101], csak azt nem tudjuk, hová kerültek művei. Úgyisint ismerjük Proboda Vencel testvért („asztalos”), akit 1771. júl. 3-án helyeztek Elefánta[102]. És érdemes volna a lengyel pálos kolostorok, melyek még ma is fennállnak, nagyszerű faragásairól, pl. a czensztochowai kolostor könyvtárának intarziáiról is gyűjteni adatokat. Vagy mit alkottak művészetileg a pálosok külföldön: Németországban, Olaszországban s a csodálatos portugál kolostorokban! Ez azonban több kötetre fog terjedni s az adatgyűjtések még folynak [103].

Gyéressy Béla Ágoston



- 1 *Divald Kornél*: Magyarország művészeti emlékei (Bp. 927, 28 l.)
- 2 *Karl Oettinger*: Altdeutsche Bildschnitzerei der Ostmark (Wien, 1939, 5 l.)
- 3 *Kampis Antal*: Magyar faszobrok (Bp. 1939 12 l.,)
- 4 *Oettinger id. mű*: 6 l.
- 5 *Gerevich Tibor*: A magyar művészet szelleme (Bp. 1939, 273–275 ll.)
- 6 *Molnár Ernő*: A nagyjenő-tüskevári pálos kolostor (Bp. 1936, 87 l.)
- 7 *Molnár István*: Hogyan rombolták szét a tüskevári pálos kolostort és templomot? (A fehér barát, 1944, 20 l.)
- 8 *Hekler Antal*: A magyar művészet története (Bp. 78 l.)
- 9 *Kampis Antal*: Középkori faszobrászat Magyarországon (Bp. 1940, 69 l.)
- 10 *Acta Provinciae Hungaricae Ordinis S. Pauli I. Eremitae*... (Kézirat, Pannonhalma, Főapátsági Levéltár, Pag. 170)
- 11 *Liber Rerum Memorabilium Ecclesiae S. Wolffgangi supra Wondorff Ordinis S. Pauli I. Eremitae*... 1725 (Kézirat, Országos Levéltár, Acta Paulinorum, Fasc. 592).
- 12 Uo.
- 13 *Martinus Streska*: Annalium Eremi-Coenobiticorum Ordinis Monachorum S. Pauli I. Eremitae... (Kézirat, Zirci Apátsági Könyvtár, 523).
- 14 *Liber vitae et mortis*... (Kézirat, Országos Levéltár, Kincstári Osztály, A 2567).
- 15 *Liber Memorabilium*... Residentiae Nostrensis... 1712–1786 (Kézirat, Országos Levéltár, Acta Paulinorum Fasc. 234).
- 16 *Acta Provinciae Hungaricae Ordinis S. Pauli I. Eremitae*... (Kézirat, Pannonhalma, Főapátsági Levéltár, Pag. 198).
- 17 *Liber Memorabilium*... Residentiae Nostrensis... (Kézirat, Országos Levéltár, Acta Paulinorum, Fasc. 234. fol. 22).
- 18 Uo. Fol. 18.
- 19 *Martinus Streska id. mű*.
- 20 Uo.
- 21 *Liber vitae et mortis sive Cathalogus Fratrum Ordinis S. Pauli I. Eremitae*... (Kézirat, Budapesti Egyetemi Könyvtár Ab 151).
- 22 *Cod. Saec. XVIII–XIX*. Budapest Nemzeti Múzeum Könyvtára, Fol. Iat. 2024).
- 23 *Acta et Connotata Rerum Memorabilium Residentiae Sajo Ladensis Ordinis S. Pauli I. Eremitae*... (Kézirat, Országos Levéltár, Kamarai Levéltár, Fasc. 188/a Fol. 30).
- 24 *Martinus Streska id. mű*.
- 25 *Acta et Connotata Rerum Memorabilium Residentiae Sajo Ladensis*... idézve már! Fol. 6.
- 26 Uo. Fol. 65.
- 27 Uo. Fol. 3.
- 28 Uo. Fol. 9.
- 29 Uo. Fol. 12.
- 30 Uo. Fol. 13.
- 31 Uo. Fol. 14.
- 32 Uo. Fol. 19.
- 33 Uo. Fol. 29.
- 34 Uo. Fol. 30.
- 35 Uo. Fol. 33.
- 36 Uo. Fol. 43.
- 37 *Martinus Streska id. mű*.
- 38 *Acta et Connotata Rerum Memorabilium Residentiae Sajo Ladensis*... Fol. 36.
- 39 Uo. Fol. 50.
- 40 Uo. Fol. 52.
- 41 Uo. Fol. 51.
- 42 *Liber Memorabilium*... Residentiae Nostrensis... Fol. 9.
- 43 *Szőnyi Ottó*: Régi magyar templomok (Bp. 209 l.).
- 44 *Aggházy Mária*: A barokk szobrászat Magyarországon (Budapest, 1956, Magyar Tudományos Akadémia Kézirattára, 529 (vegyes).
- 45 *Eszláry Éva*: Hebenstreit József pesti szobrász (Művészet-történeti Tanulmányok, Bp. 1957, 88–108 ll.).
- 46 *Saly László*: Az egyetemi templom (Bp. 1926, 16 l.).
- 47 *Gyéressy Béla Agoston*: Boldog magyar pálosok (Kézirat, 1950).
- 48 *Martinus Streska id. mű*.
- 49 *Acta Paulinorum*, Országos Levéltár, Kamarai Levéltár, Fasc. 461. *Conventus Nagyjenő*, Num. 3.
- 50 *Molnár Ernő*: id. mű. 60. l.
- 51 *Acta Paulinorum Cap. Gen. T. IX. Pag. 362*. Egyetemi Könyvtár, Bp.
- 52 *Acta Paulinorum*, Országos Levéltár; Kamarai Levéltár, Fasc. 446. *Conventus Nagyjenő*, Num. 367.
- 53 *Kampis Antal*: Magyar faszobrok (Bp. 1939, 21 l.)
- 54 *Hekler Antal*: id. mű.
- 55 *Cavacius*: Illustratum anachoretum elogium (Venezia, 1632).
- 56 *Luigi Guidotti*: Raccolta di Santi Padri nel deserto disegnati ed intagliati dal celebre Pittore Giovanni Luigi Valesio... (Bologna, 1763).
- 57 *Molnár Ernő*: id. mű. 93–95 ll.
- 58 *Sadeler, Johann et Raphael*: Solitudo sive vitae Patrum Eremitarum (XVII. sz.) Aggházy Mária szíves közlése.
- 59 *Molnár Ernő*: id. mű. 97 l.
- 60 *Hoffmann Edit*: Műgyűjtő (Bp. 1931).
- 61 *Liber vitae et mortis sive Cathalogus*... már idézve.
- 62 *Liber vitae et mortis*... (Kézirat, Országos Levéltár, Kincstári Osztály, A 2567).
- 63 *Martinus Streska*: id. mű.
- 64 *Acta et Connotata Rerum Memorabilium Residentia e Sajo Ladensis*... már idézve. Fol. 28–60.
- 65 *Acta Paulinorum*, Országos Levéltár, Kincstári Osztály, Fasc. 415. *Conv. Thall*. Pag. 170.
- 66 *Catalogus Paulinorum*... 1647–1786. Nemzeti Múzeum Könyvtára. Fol. Iat. 2024. Pag. 20.
- 67 *Martinus Streska*: id. mű.
- 68 *Acta Commissionis Regiae occasione abolitionis Patrum Paulinorum Conventus Ujheliensis anno 1786*... (Kézirat, Országos Levéltár, Kincstári Osztály, 547 I (2).
- 69 *Megyei levéltár*, Prot. 104, Pag. 601, Loc. 38, Num. 42).
- 70 *Acta Paulinorum*, Országos Levéltár, Kamarai Levéltár, Fasc. 547/a.
- 71 *Acta Venerabilis Monastery Ujheliensis*... (Országos Levéltár, Kamarai Levéltár, Fasc. 523. Fol. 4.).
- 72 Uo. Fol. 5.
- 73 Uo. Fol. 8.
- 74 Uo. Fol. 13.
- 75 Uo. Fol. 14.
- 76 Uo. Fol. 23.
- 77 Uo. Fol. 40.
- 78 Uo. Fol. 47.
- 79 Uo. Fol. 48.
- 80 Uo. Fol. 49.
- 81 Uo. Fol. 64.
- 82 Uo. Fol. 64.
- 83 Uo. Fol. 71.
- 84 Uo. Fol. 71.
- 85 Uo. Fol. 71.
- 86 Uo. Fol. 85.
- 87 *Liber vitae et mortis sive Cathalogus Fratrum Ordinis S. Pauli I. Eremitae*... (Kézirat, Budapesti Egyetemi Könyvtár Ab 155).
- 88 Országos Levéltár, Helytartósági Levéltár, 5 A 2748.
- 89 *Catalogus Paulinorum*... 1647–1786... Már idézve.
- 90 *Liber Memorabilium*... Residentiae Nostrensis... idézve már. Num. 1. Fol. 53.
- 91 Uo. Num. 2. Fol. 34.
- 92 Uo. Num. 2. Fol. 37.
- 93 Uo. Num. 2. Fol. 38.
- 94 Uo. Num. 2. Fol. 41.
- 95 Uo. Num. 2. Fol. 54.
- 96 Uo. Num. 2. Fol. 57.
- 97 *Martinus Streska*: id. mű.
- 98 *Liber Memorabilium*... Residentiae Nostrensis... Num. 1. Fol. 28.
- 99 Uo. Num. 2. Fol. 41.
- 100 *Martinus Streska*: id. mű.
- 101 *Liber Memorabilium*... Residentiae Nostrensis... Num. 2. Fol. 87–III.
- 102 Uo. Num. 3. Fol. 5.
- 103 *Gyéressy Béla Agoston*: Pálosok művészete (Monumenta et Documenta Historiae Artium Ordinis S. Pauli I. Eremitae) – Kézirat.

## DIE MEISTER DER PAULINER HOLZSCHNITZEREIEN

Dieser aus Ungarn stammende Orden des Hl. Paulus, des Einsiedlers, kurz Pauliner Orden, war von Anfang an (1250) im Dienst der kirchlichen Kunst. Die erste „ungarische Madonna“ (circa 1260) ist von einem un-

bekannten Mönch aus Holz geschnitzt: jetzt in Maria-Thall bei Pressburg (Č. S. S. R. Bratislava: Marianka). Auch die Meister der späteren, so benannten „gotischen Madonnen“ (aus einmaligen Pauliner Klöster, wie in



yugoslawischen *Einsiedeln* bei Zagreb, in *Túskevár* und *Diósgyőr*) sind ganz unbekannt.

Beinahe einhundert Pauliner Klöster waren in türkischen Zeiten (1526—1686) mit ihren künstlerischen Schätzen völlig vernichtet. Bei Wiederherstellen der Klöster arbeiteten auch Pauliner Künstler fleissig. In Maria-Nosztra hatte sieben Barock-Altäre (1724—1728) *Fr. Johann Hansenmüller* geplant und aufgebaut (in Dinkelsbühl 1694 geboren, in Pest 1731 gestorben). Seine „eleganten“ Chorstühle in Bonndorff bei Oedenburg (Sopronbátfalva) wurden wahrscheinlich im 1728 mit der abgebrannten Kirche Asche geworden.

*Fr. Aegidius Hertics* hatte in Gross-Wardein (Oradea, Rumänien) alle Tischler-Arbeit (1740—1747) im Kloster gefertigt. Annehmbar sind seine primitiven Reliefs noch heute in den Kirchen-Stühlen zu sehen: 16 Bilder aus dem Leben des Hl. Paulus, des Einsiedlers.

Der höchst talentvollste Mönch-Bildhauer war im Pauliner-Orden: *Fr. Johann Hyingeller* (in Augsburg 1712 geboren, in Sopronbátfalva 1767 gestorben). Im 1737 hatte er in Sajólad die Cathedra in Refectorio gemacht und im 1739 in Diósgyőr die Tür des Speisesaals mit Skulpturen verziert. Im 1740 wurde er nach Pest gesendet, wo er mit wunderbaren Reliefs im Heiligtum der „Universitäts-Kirche“ sich ausgezeichnet hat. Im 1754 lobt das Pauliner Jahrbuch von Túskevár unseren Meister, als er die mit Schnitzwerk geschmückten Einrichtungsgegenstände für die Sakristey und Sanctuarium fertiggestellt hatte, während die 1756 begonnene Ein-

richtung des Speisesaals wahrscheinlich am Anfang der 1760-er Jahre beendet war. Als das Mobiliar des Refectoriums vollendet war, *Fr. Johann Hyingeller* übersiedelte von Túskevár möglicherweise nach Sopronbátfalva. *Peter Kovács* meint, dass einige Jahre (1764—1767) auch an der berühmten Székesfehérvárer Jesuiten Sakristei-Einrichtung arbeitete. Seine geistreich komponierte, lyrisch geträumte Reliefs sind unter anderen die Meisterwerke der ungarischen Barock-Skulptur.

*Fr. Felix Tatirek* (geboren 1710 in Velvár, gestorben, 1759 in Sátoraljaújhely) erbaute im 1753 das prachtvolle fantasiereiche Rococo-Stallum des Sanctuariums in Pápa der einmaligen Pauliner, später Benediktiner Kirche und schmückte den Sakristei-Schrank mit feinen Intarsien. Eben solche Intarsien sehen wir auch in der Universitäts-Kirche in Pest an den Chor-Stühlen.

*Fr. Anton Rutschmann (Ruesmann)* konstruierte im 1759 das Seiten-Altar der Czelechauer Jungfrau in Maria-Nosztra und im 1771 hat er in Pest die Bibliothek des Pauliner-Klosters „mit wunderbarer Kunst“ vollendet, wie das man auch heute zu schauen und staunen kann. Die Kanzel zu Dejtár zeigt eben solche Styl-Zeichen (Rosen-Ghirlanden, Rococo-Zyraden, Intarsien und Reliefs), wie die Bibliothek des Klosters in Pest, aber nach der Auflösung des Pauliner-Ordens im 1786 durch Kaiser Joseph II. wissen wir nicht, wann und wo er dieses Meisterstück geschaffen hatte. Er war im 1728 in Württemberg, oder Baden geboren, und im 1791 in Pest gestorben.



## BORDY ANDRÁS

Bordy Andrásról, a *Román Szocialista Köztársaság Állami-díjas* festőművészeről nemrégén kaptuk a híradást a marosvásárhelyi *Vörös Zászló* c. újságban: „Egy nagy festőművész, Bordy András nyugalomba vonulása alkalmával elvtársi, baráti búcsúztatóra került sor a Megyei Képzőművészeti Múzeum helyiségeiben. Több évtizedes, áldozatos munkájáért mondtak köszönetet a jelenlevők, méltatván Bordy András múzeumvezetői tevékenységét, mindazt a felbecsülhetetlen hasznot, amelyet különösen a második világháború éve alatt a képtár anyagának megmentéséért tett... Sok sikert kívánva tovább alkotómunkájához, kiállításokon, egyéni tárlaton való szerepléséhez.”

Bordy András életének csak egyik oldala a közhasznú múzeumi tevékenység. Legalább ilyen jelentős festői pályafutása is, amiről hazai és külföldi kiállítások tanúskodnak, kezdve első bemutatkozásával, gimnazista korában. A marosvásárhelyi Kollégium hagyományos év végi kiállításain mint kisdíák csodáltam meg először, az akkor már felsőosztályos Bordy képeit, amint rajztanárunk, Gulyás Károly a szülőknek, látogatóknak lelkesen ismertette kiváló tanítványa rajzkészségét, formaiszínérzékét. Az akkor kiállított 40 akvarell közül egyesekre ma is emlékszem. Falujának, otthonának alakjait festette fonás, szövés, beszélgetés közben, s főleg édesapját és édesanyját örököltette meg többször is és azokat a kedves falusi legénykéket és leánykákat, akikkel együtt töltötte gyermekkorát. Később is nemegyszer szerepelnek alkotásain. Maga is közülük került ki a Kis-Küküllő menti Héderfájáról (1905-ben született) a vásárhelyi Bolyai Kollégiumba, ott Gulyás Károly nemcsak rajzolni, festeni tanította, hanem ellátta olyan művészi könyvekkel és reprodukciókkal, amilyenekre mi a délutáni művészeti rajzórán, ahol a jobb rajzosokkal külön is foglalkozott Gulyás, csodálattal néztünk. Elsős korától minden vasárnapot Gulyáséknál töltött — emlékezik Bordy —, s késő estig régi és újabb nagy mesterek alkotásairól magyarázott neki a nagyon lelkes tanár és szenvedélyes nevelő. Bátorító szeretet és szuggesztív erő sugárzott belőle, s ahol csak tehette segítette tehetséges tanítványait. Valóban jeles mestereket bocsátott útjára, köztük Barcsay Jenőt, Vida Árpádot, Dabóczy Mihályt. A sort folytathatnám azoknak a nevével, akik az ő felejtethetetlen óráin telődtek egy életre szóló művészszeretettel. Bordy is közéjük tartozott, hiszen Gulyás attól a pillanattól kezdve figyelemmel kísérte tevékenységét, mikor „eltalálta” egyik pajtását, ahogy elszenderedett a latin grammatika mellett, a másikat, ahogy a fa tetején tanult, többet meg játék közben. Ezek az első karakterábrázolások aztán mind vevőkre találtak az év végi kiállításokon, úgyhogy mire elbúcsúzott a kollégiumtól, közel 70 képből álló kiállításán helyi és környéki vonatkozásban mint kis piktorra néztek már. Onnan Budapestre, majd Párizsba ugyanilyen siker kellemes kísérete mellett tette meg útját.

Pesten Rétinél mélyíti ismereteit, majd Párizsban egy éven át a Julien-Akadémiát látogatja az ifjabb Lovrens növendékeként. Figyelte Párizs nyüzsgő életét

s itt érezte meg a fiatalság ösztönösségével, hogy mi izzik a művészet kohójában, de szorgalmasan látogatta a múzeumokat és kiállításokat is. 1929-ben nagy elismerés számára, hogy önarcképével részt vehet a párizsi *Société des Artistes Français* őszi tárlatán. Egy év múlva Pesten Rudnaynál folytatja főiskolai tanulmányait olyan sikerrel, hogy 1931-ben elnyerte az *Akvarell Kiállítás* nagydíját, amelyet éppen az erdélyi Barabás Miklós emlékére rendezett a *Képzőművészeti Társulat*.

A legnagyobb lendület derekán, külföldi siker és hazai elismerés közben tér vissza Marosvásárhelyre, ahol rövid idő alatt Marosszék keresett festőjévé válik. Kézről kézre adják a megrendelők. Képei eljutnak Bukarestbe is. Gulyás Károly megérthette kedves tanítványa nagy sikerét. Arcképeinek, élet- és tájképeinek legjobbjai csaknem egészben a falusi életéről és tájról készült vallomások. Mint annak idején sokan művésztársai közül, úgy ő is visszavonult szülőfalujába, Héderfájára, s apja portájá-



1. Önarckép, 1945



hoz toldott tágas műtermében nyugodt körülmények között alkotott. Felnőtté cseperedett, egykori játszótársai büszkék voltak rá. Bordy meg boldog, ha együtt lehet velük, hiszen megjelenésük mint festőnek is friss benyomást, élményt jelent. Földművesek, parasztok és élettársaik közül hány és hány elevenedik meg ecsetje nyomán! A gyermekeiket szelíd mosollyal tápláló anyák, napsütötte, keményarcú férfiak, akik a fény dús özőnében sem vesztik el komolyságukat. A lélekábrázolás remekei s mélyen vésődik a néző emlékezetébe *Jókedvű Jóska*, s a kis kucsmás, sokszor liláskékre fagyott arcú legénykékről és a feleségéről, szüleiről munka és pihenés közben festett portréi. A kedves kis szobában, ahogy beesik a napfény a tüllfüggönyön át. A színek varázsa, játéka még beszédesebb teszi akvarell és olajképeit. A piros fejkendő reflexeit éppen olyan játszi könnyedséggel festi egy hamiskás arcon, mint a kendőjét igazgató lány arcának színpompáját. A karosszékben ülő édesanya portréjának alaptónusa viszont leheletrózsaszín, amelyen egyetlen szürke színnel plasztikusan alakította ki az alakot. Ez a kép talán a legérettebb megoldás az egyréteg-gel készült akvarellek között.

Bordyt már ekkor a legjelesebb hazai akvarellfestők között emlegetik, aki párás színeivel, az ábrázolás könnyedségével megtartja ennek a technikának sajátosságát, mégis egyénivé fejleszté azt. Akvarelljein a festék igen híg állapotban, minden aláfestés nélkül kerül a papírra, rendkívül finom tónus- és színátmenetekkel. Színt színre mosva a rajzpapír szívós textúráját a vég-sőkig próbára téve hoz ki gyöngyház fényű, irizáló árnyalatokat. A lazúros jelleg megóvása érdekében mellőzi a fedőszínek használatát. Különösen finom atmoszféra és fényhatások kifejezésére alkalmas ez a megoldás. A rajz a foltokkal együtt születik s azokban él. Ezzel akvarelljei könnyed hatásúak s a néző azt hiheti, hogy percek alatt készültek. Ez a pillanatnyiség sajátos bájt kölcsönöz alkotásainak. Pedig portréinál először hosszan ismerkedik a modellel, csak azután készít róluk több színvázlatot.

Rajztudása, színérzéke, biztos megfigyelőereje nagyméretű akvarelljein is érvényesül s egyéni technikával párosul. Kedves mesteréről, Gulyásról, s kisgyermekét



3. Emőke, 1946



2. Sapkás fiú, 1943



4. Anyám, 1967





5. Eső utáni hangulat, 1962

karján tartó feleségéről, Iluról festett portréi e korszakának kimagasló alkotásai. Minden alakján, minden fején nyugalom és harmónia uralkodik.

Tájképei az erdélyi fennsík levegőjét árasztják, mindig a helyes színi élmény hitelességével tolmácsolják a művész hangulatát. Az értő szem észreveszi bennük az időjárás változását, az év- és napszakok jellegét, a kedélyhullámzások jeleit. Ihletett kapcsolatot talál ember és természet között. Festészete nem epikus vagy drámai, hanem lírai jellegű. Kritikusai szerint a legmélyén Áprilyval rokon.

Bordy pedagógusként is működött. Előbb a marosvásárhelyi kultúrpalota néhány termében irányítja a rajz- és festésktatást, majd a Művészeti Gimnázium tanáraként. Közel harminc évig az 1913-ban alapított képtár igazgatója, egyben a város művészeti életében is vezető szerepet játszik. E sokirányú tevékenység a második világháború idején komoly, felelősségteli feladatot jelentett, különösen amikor rendeletet kapott a képtár kiemelkedő darabjainak (Munkácsy, Paál, Ferenczy Károly, Mednyánszky, Lotz, Nagy István, Fényes Adolf, Dósa Géza, Vida Árpád stb. képek!) elszállítására. „1944-ben naponta kaptam a felszólításokat — írja Bordy —, hogy pakoljam össze a múzeum legértékesebb képeit s indítsam el, ki az országból. Én biztonságha helyeztem mindeniket, a Munkácsy-képet, a Paál László festményeket, mit mondjak, még a festett üvegablakokat is (Torockai Wigand és Nagy Sándor remekei az ún. Tükörteremben) leszedtem, hogy bombarobbanás, légnyomás nehogy összetörje. A sepsiszentgyörgyi anyagot elküldték, akkor kellett volna útra tegyem én is a mieinket. A sepsiszentgyörgyi anyag megsemmisült. Mi pedig bármikor gyönyörködhetünk a vásárhelyi múzeum képeiben.” Bordy e nagy fontosságú intézkedéséről szóló rövid híradását kiegészíthetem azzal, hogy az elmúlt év végéig, amíg igazgatója volt ennek az országos viszonylatban is jelentős képtárnak, igen sok és kiváló román és magyar mester alkotásával gyarapította. Szervező és művészi tevékenységét volt kedves tanítványa, az újonnan kinevezett igazgató, *Olariu Gheorghe* folytatja, aki a város és egész Románia művészetének komoly ismerője, szakértője.

Bordy András marosvásárhelyi munkássága szükségessé tette ottani letelepedését. Új otthonában is többször felkerestem. Csendesebb környezetben, magatervezte műteremmel készült a lakás, ahol a művész már unokákkal is megáldott nagy családjával él. Műtermének ablakából elbűvölő kilátás nyílik a városra, az öreg vártemp-

lomra s körülötte az újonnan restaurált, egykor Borsos Tamás portai követ által épített várra és bástyákra, távolabb a Maros csillogó sávja körül emelkedő modern városrészre s még távolabb az erdélyi havasok előfutáira. Bent, a művészen berendezett szobákban és a műteremben vázlatok, képek sokasága.

1945 után Bordy képeinek tematikája gazdagodik, s egyre gyakrabban szerepel hazai és külföldi kiállításokon. Így Bukarestben, Moszkvában, Budapesten, Varsóban, Új-Delhiben, Kairóban, Damaszkuszban stb. 1950-ben *Hegesztő nő* c. olajfestményével Állami díjat nyert. Román és magyar nyelvű újságok méltatják alkotásait, különösen a *Vihar után*-t, az *Erdei titkos összefüvetel*-t s a *Két Bolyai* c. képét. Az elsőről az *Arta plastica* (Képzőművészet) c. művészeti folyóirat 1956. évi II. számában elragadtatással jegyzi meg: „*O minunată acvarală După Furtună*” (egy csodálatos akvarell a Vihar után). Az utóbbin a múlt századi tudományos élet egyik sorsdöntő pillanatát eleveníti meg, amikor Bolyai János, a világhírű matematikus az abszolút geometria felfedezését jelenti be apjának, B. Farkasnak, ki hitetlenkedve, elhárító mozdulattal fogadja a hírt. Az egyszerűen berendezett szobában a drámai összecsapást érzékelteti a kompozíció. A nagyméretű olajképek mellett táj- és arcképek szép száma jelzi, hogy szinte pihenés nélkül dolgozik. Színes, derűs festményeinek sorát egy-egy önarckép szakítja meg. Időről időre visszatér a kiinduláshoz, megvizsgálja önmagát, kifejezőeszközeinek, ábrázolásmódjának helyességét. Önarcképei éppoly folytonos egységet, időrendi láncot alkotnak, mint víz- és olajfestményei. Önarcképein is anélkül változik, hogy mássá válna. Arcának, karakterének mindvégig jellemzője marad a mérlegelő, vizsgálódó pillantás. Becsületos álláspont: újra és újra szembenéz önmagával és vállalja önmagát.

Legutóbb sepsiszentgyörgyi egyéni tárlatán mutatott be néhányat több éves munkásságának nagy gazdagságából. Mintha egyetlen kerek mondat alkotórésze, szerves egésze lenne, úgy kapcsolódnak egymáshoz képei, olyan simán illeszti egymásba az évtizedek során kiértelt festői hatásokat. Ezt az egységet, ezt az önmagát folytató és korrigáló ábrázolásmódot csak olyan szigorú következetességgel érthette el, amilyet önarcképei sugároznak. Nem kis feladatot vállalt, hiszen dacolnia kell a modern stílusirányzatok sokaságával. Kiállításának, s általában műveinek tanúsága bizonyítja, hogy törések, szakadékok nélkül is lehet teremteni értékes emberi művet, amely Rilke szavaival élve: „*Komoly, egész és igaz.*” Képei az élet



szépségét, boldog örömet sugározzák ma is. Ha tájképet fest, élményét ugyanazzal a mélyreható együttérzéssel közelíti meg, mintha emberi arcot igyekezne megragadni. Amióta csak festéssel foglalkozik, megsokszorozott erővel dolgozik kompozícióin. „Soha annyira nem éreztem, hogy mi minden vár még rám — írja — festeni, dolgozni akarok, amíg élek. Egyre jobban magaménak

érzem azt a földet, amely annyi csodával ajándékozott meg. Tulajdonképpen csak törleszteni fogom tartozásom és boldog leszek, hacsak egy kis töredékét is viszonzozhatom.” — Tiszteletreméltó vallomás! Művészetének kulcsát és hatóerejét ebben a teljes emberi életre figyelő magatartásban találhatjuk meg.

M. Kiss Pál

## JAKOBY GYULA

Századunk szlovákiai festészetének kimagasló alakja Jakoby Gyula. Kassai születésű, hetven esztendeje már, hogy Rákóczi városában él. Pályája viszonylag simán, különösebb hányattatások nélkül zajlott le, sokat dolgozott, aránylag szerény anyagi eredménnyel. Hatvan éves korában a Csehszlovák Szocialista Köztársaság érdemes művésze címmel tüntették ki. Több mint tíz esztendeje annak, hogy Budapesten is bemutatkozott életművének válogatott darabjaival. Kézikönyvek, lexikonok őszinte elismeréssel szólnak művészetéről, a hivatalos körök is egyre hangsúlyozottabb büszkeséggel szerepeltetik képeit. Szabó Gyula halála óta a kelet-szlovenszko területen most már egyedül képviseli az expresszív mozgalmat, indulatos érzelmegzdagpiktúrát. A losonci mesternek házasság révén rokona is volt, kifejező erejük szenvedélyessége még a rokonságnál is döntőbben állította egymás mellé törekvéseiket.

Jakoby Gyula csendes élete, kedélyes egyénisége mintha nem igazolná műveinek zaklatott hangvételét. Minden képében van ugyanis valamiféle elintézetlen keserűség, fájdalmas vallomás. Egész munkásságából kitűnik, hogy ez az izzig-vérig kassai festő mindig magas hőfokon mondja ki véleményét, nem rejt véka alá ítéleteit, megveti a konformista illendőséget, szívesen vállalja a kispolgár elborzasztásának szerepét. Biztos, hogy Jakoby Gyula iróniára hajlamos intellektus, de alkotói magatartását mégse a pusztá gúnyolódás, a könnyen kínáló karikózás jellemzi. Sokkal elementárisabb benne az igazmondás vágya, semhogy beérné egy bon mot-val, egy semmire se kötelező poénnal. Igaz, rendkívül fejlett az érzéke arra, hogy észrevegye az egyedi és társadalmi lét fonákságait, a kishorderejű vagy nagyhangú értelmetlenségeket, a konvencionális vagy eredetieskedő blöfföket, az ártatlan vagy véres tévedéseket. Kompozícióiban éppen ezért állásfoglalás feszül, leplezetlen kritika a hatalmaskodással, filiszterséggel, szervilizmussal szemben.

Pedig Jakoby Gyula nem keresi a tendenciózus témákat, nem illusztrál példabeszédeket, nem pályázik az erkölcsnemesítő kenetes pozícióira. Megelégszik a gyanúlanok, védtelenek, jóhiszeműek, kiségiességűek felidézésével, azzal, hogy a jóságot, az emberiséget, a szegénységet szembeállítja a rosszindulattal, a pökhendiséggel, az előkelőségekhez húzókszemfűléssel. Ábráin krumpliorrú, félszeg figurák csodálkoznak bele a világba, hiszékenyen figyelik a hordók szónokait, hunyorogva hallgatják a közhelyeket, megrökönyödve tapasztalják, hogy a népbárátok vizet prédikálnak és bort isznak. A felháborodás nem tör ki belőlük dörgés-villámlás formájában, inkább a csalódottságot képviselik; a kis himpellérek és a magasrangú önkényeskedők gonoszkodásai miatt egyaránt búslakodnak, a közélet vurstlijában a sírva vigadók közé tartoznak. Olykor a rászédettség melankóliája, máskor a megaláztatott szomorúsága tükröződik fényes szemükben, melyet a bánat árnyéka keretez, a minduntalan elképedés tágit kerekre. Mert ép ésszel nehéz elhinni, hogy mennyi fortély, romlottság halmozódik fel egyesekben, s milyen gátlástalanul tudnak a szelídek, a békés természetűek számlájára álnokoskodni.

Jakoby Gyula nem áll egyedül a bölcs rezignációnak ezzel a képi nyelvezetével, a XX. század képzőművészeiből se hiányzott a bíráló fanyalgás, a nemtetszés kinyilvánítása. Az efféle szatirikus vonások a középkor óta gyakran felbukkantak a műalkotásokban, így a gótikus faragványokban, Brueghel, Bosch, Callot, Goya műveiben. Az elmúlt száz-százhusz év folyamán a grafika

egyik-másik műfaja a szociális ítélkezés szószékévé vált, éles hangon, kíméletlenül ostromozta a visszás jelenségeket. A modern festészet úttörői közül azok, akiket filozofikus alkatúknak lehet minősíteni, nézeteik kifejtésében ugyan nem hasonlíthatók a karikatúristákhoz, a szatirikus rajz művelőihez, ám a maguk módján mégis érzékeltetni tudták társadalomkritikájukat, etikai aggályait, azt a meggyőződésüket, hogy az érzékenylelkű művész nem mehet el szó nélkül a szenvedők, a magányosok, a reményüket veszítettek mellett. A posztimpresszionizmusnak, az expresszionizmusnak, a kubizmusnak, az École de Paris-nak, a naivizmusnak megvannak a maga moralistái, festők, akik a színek és formák új hangzataival végül is az emberi együttérzés, a szíves megértés szószólói voltak. Van Gogh, a szegény Vincent is világmegváltó tervvel kezdte pályáját. Kosztka Mihály, aki Csontváry Tivadar néven festő lett, valahány cselekedetét prófétai sugallatra hajtotta végre. James Ensor fanatikus utópistaként igyekezett jobb belátásra bírni az emberiséget. Marc Chagall álmataj jelképei mentségül készültek a garázdán káromkodó és nyers dalú jelen kísérteteivel szemben. De Rouault, Kokoschka, Soutine, Pechstein és mások bizarr motívumai, tétova modelljei is egyfajta menekülő nosztalgia, passzív hümmögést hangoztatnak az elfogadhatatlan körülmények, a szálnalmas tények ellenében.

Jakoby Gyula is ehhez a családhoz tartozik. Szimbólumai néha bármily mókásaknak, játékosaknak látszanak, nem kívánnak szépíteni a dolgokon, a nagy cirkusz, amelyben élünk, végre is sok életveszélyes mutatványt tart a műsorán. Hiszen maga az élet is egészségtelen, ha nem teszünk semmit akut vagy látens kórokozói ellen.



1. Múlovarnó





2. Karácsony



3. Férfi esernyővel

Dehát mire juthat egy festő, ha mégoly világosan látja is, hogy a közállapotok nem kifogástalanok, a halál ellen nincs orvosság, a nők magatartása is hogy maga után kívánnivalót. Megpróbálhatja elviselhetővé tenni evilági vendéglátásunkat, értelmét adni annak, hogy eszmék, gondolatok, érzések foglalkoztatják embertársainkat, tulajdonképpen nagyon is érdekes folyamatok mennek végbe környezetünkben, a lelkekben, a közelebbi és távolabbi hazában, az elmékben. Nem lehet soha eltelni azzal a sok reflexióval, képzettársulással, élményanyag-gal, ami akár egyetlen személy tudatában is felhalmozódik, legyen az az eseménytelen hétköznapiok szürke kis névtelenje. S ezen kívül vannak még a hivatottak, a választottak, a megjelöltek, a bizakodók, a tömegek, az elmések, humcutok, egykedvűek, megcsúfolhatatlanok, jellemesek, hűségesek, mind, akik másként és másként reagálnak a valóság változásaira, izgalomba jönnek a szép látványtól vagy az elvbarátok árulásától, kitérnek a korlátok közül, vagy éppen beletörődnek a regulák kényszerébe, felvetik a fejüket egy okos érv hallatára, vagy meghunyászkodnak a hatalom bitorlója előtt.

Mindez benne van Jakoby Gyula oeuvre-jében, közvetlenül, áttételesen, jelképesen, parabolikusan, elretentően, elképesztően, értelmezetten, indokoltan. Az átlagember természetrajzáról művésziünk azért képes hitelesen beszélni, mert festőileg gazdagon, szerkezetiileg tömören jeleníti meg következtetéseit, elevenen érzékel-teti elmélkedéseinek summáját, tapasztalatainak lényegét. Jakoby Gyula századunk neves koloristái közé sorol-ható, világszemléletének kritikai éle nem mond ellent az általa használt színek bőségének, árnyalatosságának, képei intenzív festőiségének. Ebben ugyancsak hasonlatos Chagallhoz, Soutine-hez, Van Dongenhez, az új festészet búvószavú mesemondóihoz, akiknek legképrázatosabb elképzelései is megfelelnek a letisztult realitásnak, a szív, a fantázia, az igazság belső rendjének. Az ige testté lőn, a révület meglevenedik, a látomás magához hasonítja a létezés fizikai törvényeit. A kötéláncos is lehet marionette-alak, a bábu bársonyszékbe ülhet, a hintáslegény szentté merevülhet, a klikk népképviselőtté deklarálhatja magát. A festő — ecsetének és palettájának a segítségével — elhíttően varázsolja vászonra a valószínűtlen helyzeteket is, ha képalkotó eszközeivel közérdekűvé általánosítja mondanivalóját.

A fogalmazói kar valamelyik nagyessző fokozatos-a egyszer ugyan fejtegette volt, hogy ami groteszk, az reakció, mégse sértő, ha Jakoby Gyula festményeire



4. Gyerek festékekkel



jellemzőnek éppen a groteskséget tartják művészete ismerői, tisztelői. A hivatalos nagyságok szubjektív minősítésének is eljönnek a végnapjai, a jó művek, az igazi tehetségek viszont helytállnak önmagukért. Értethető, hogy a fejbőlintó jánosokhoz szokott adminisztráció fél a leleplezéstől, attól, ha a művész figyelmeztet a hamis tanok idétlenségére, bemutatja az üres nagyképűség

komikumát, s bebizonyítja, hogy a királyon nincs ruha. Jakoby Gyula ilyen festő, szívárványos szentenciákat közöl a türelem, a bizodalom megdicsőüléséről, a hipokriták felsüléséről. Derűsen enged szabad áradást megvetésnek, töprengve vigasztalja a megpróbáltakat.

Pogány Ö. Gábor

## SZALAY LAJOSRÓL

Több mint harminc esztendeje már, hogy Szalay Lajos — egyértelmű szakmai sikerek kíséretében — a művészeti élet elismert, megbecsült személyisége lett Magyarországon. Az azóta eltelt idő nagyrészt a hazától távol töltötte, ám hat év előtti első látogatásáig is éreztük jelenlétét kulturális fórumainkon, a képzőművészetről kialakult köztudatban. A korosodó nemzedék esetében érthető ez; a ma hatvan körül járók egykoron együtt indultak vele, az ifjúság nagy nekifohászkodásai közepette a legtehetségesebbek még váll váll mellett léptek a színre, a közös jelentkezés izgalmát egyikük se feledhette. De olyanok is számon tartották, akik személyesen már nem ismerhették, később kerültek a főiskolákra, alkotó-sorba, s közvetlen hatását mégis magukon viselik pályájuk kezdete óta.

Bizonyos, hogy a modern magyar rajzművészet leg-szuggesztívabb úttörője Szalay Lajos, s nem csak a műbarátokat babonázza meg, de a kollégákat is elbűvöli. Pedig olyan sok alkalma még az érdeklődőknek se volt arra, hogy találkozzanak műveivel, bár a retrospektív kiállításokon — néhány esztendőtlől leszámítva — rajzai mindig is szerepeltek. Szerencse, hogy a negyvenes években megjelent három kötete\*, s ezekben vagy százötven rajza publikussá vált, így aki komolyan vette az új magyar rajzművészet sorsát, alapos tanulmányozás tárgyává tehetette Szalay Lajos művészetének kezdeti korszakát. Fiatal grafikusaink ezt a lehetőséget nem is szalasztották el, kibontakozásuk elképzelhetetlen lett volna a Szalay-rajzok tanulsága nélkül; művészetük önállóvá válásában példamutató kezdeményezésnek számítottak a külföldre került előd reprodukált lapjai, a múzeumokban, magángyűjteményekben fellelhető dolgai.

Van azonban Szalay Lajos rajzaiban olyan elem is, amit nem kellett autopszia útján megismerniük az újabb évfjártatoknak, mégis befolyást gyakorolt fejlődésükre. S ez nem csak a századunk közepére, második felére jellemző korszak, de annak egyúttal sajátos magyar megjelenése is. A Kelet-Középeurópában élő művész-értelmiség jobban inklínál a történelmi válságjelenségek, mesterségében és annak eszközeiben is kísért a közéleti érdeklődés. Szerencsésebb, gazdagabb népek tehetségei elbélölődhetnek a bölcséleti, erkölcsi fogalmak desztillált jelentésével, nálunk minden ilyen problémának politikai, közösségi tartalma van. Ezeréves feszültségek, egyenlenségek, kiszolgáltatottságok keresnek megnyugvást a Duna-medencében, rengeteg hamis tan, idegesítő félmegoldás, keserű csalódás, provinciális akarnokság, idegenmajmoló idétlenség maradt örökre a XX. századra. Az illedelmesen egyetemes áramlatok, újabban a futószalagon gyártott divatos illetlenségek utánérzése itt mindig is anakronisztikusnak hatott, a gyökeres társadalmi változás miatt jelenleg még fonákabb az effajta kortévesztés. Századunk legjelentősebb magyar mesterei nekiláttak, hogy leszámoljanak a világ művelődéstörténeti szinkronjának téveszméjével, s éppen Szalay Lajos generációjának legjobbjai tudtak erre a mesterségesen fel-felmerített kérdésre érvényes választ adni. A válasz

birtokában most már az egymást követő évfjártatok feltérképezett úton haladhatnak a korszerű magyar művészet széleskörű művelésének biztató periódusa felé.

Bizonyos, hogy a végezetül magáratalált nemzeti génusz nem csupán Szalay Lajos dialektusában szól az emberiséghez. Hiábavaló azonban most utólag olyanokra is átruházni az érdemeket, akik még ma se értették meg, hogy mi a magyar művész feladata az eszmei, etikai, tudományos, művészeti forradalmak korában, s hogy a tömegkommunikáció felgyorsulása egyáltalában nem jelenti az egyedi értékek stabilitásának megszűntét, az esztétikai igények devalválását. Szalay Lajos minden esetre elvállalta a feladat nehezét, magára vette az önboncolás kínját, s szembenézett a társadalmi gátlások, személyes keservek okaival, felvázolta az ősi félelmek és aktuális tévedések koordinátáján a magyarság intellektuális fajsúlygrafikonjának a mozgásirányát. Madarász Viktor, Munkácsy Mihály, Paál László, Szinyei Merse is idegenben alkotott normatív érvénnyel nemzeti remekeket, Szalay Lajos a külszói magányban is általános igazságokra keresett magyarul hangzó cáfolhatatlan igazolást.

Rajzai stilárisan semmitől se idegenek, amit az elmúlt évtizedekben modernnek tartottak, mégis egyéniek, s azon túl korszakosak, valamely pontosan meghatározható művészi magatartásra jellemzőek. Ez a hangvétel helyileg kötött, a kelet-középeurópai tájhoz kapcsolódó, az emberség utáni heves nosztalgia és az örökölt társadalmi elmaradottság által motivált. Ha szabványos művészet-történeti műszavakkal kell meghatározni ezt az előadás-



I. Judás

\* Szalay Lajos hatvan rajza. Bolyai Akadémia. Budapest, 1941.

Szabó Lőrinc—Szalay Lajos: Tizenkét vers, — tizenkét rajz. Singer és Wolfner, 1943.

Szalay Lajos rajzai, Kállai Ernő előszavával. Új Idők. 1945.





2. Francia katonák



3. Katona volt

módot, csak paradoxonokkal lehet megközelíteni. Mert rendkívül expresszív minden megnyilatkozása, de ugyanakkor stilizált is, ami ellentmondásnak tűnik, hiszen a szenvedélyes kifejezést okos rendbe szedi. Közlendőiben fanatikus felfogás parázslik, ami a megjelenítés során olykor a vonalak játékos szövevényébe burkolózik. Az időtlen, vagyis mindenkor aktuális témák sokévszázados ikonográfiai programot követnek, ám a legmainbb érzékenységet, idegizalmat, civilizációs ártalmat tükrözik. Az attribútumok se tipikusak az atomkorra, csörgősapka, lant, diadém, paróka, tör és gyilok kíséri korunk emberét a modern stressz komor bugyraiba. Az úrutazások kortársának is végig kell járnia a jelképes passiót, alá kell vetnie magát a biológiai kényszernek. Kiderül, hogy nemcsak a szerelem szinonimái bővülnek megszámlálhatatlanná, de az elmúláséi is. Már az Éden-kertben is a Golgota kísért.

Mi az, ami oly annyira ismerős a Szalay-rajzokban a mai magyar rajzművészet ismerőjének? A spontán motíválás. A vonalak, foltok keresetlen összeállása képpé. Mintha minden vizuális mondat tele lenne bakival. A toll kijavítja az előzőleg félre csúszott barázdát, az előbbre levő alakzat nem fedi a mögötte elhelyezkedőt. Ez a vallomásos közvetlenség, ez a műhelyszerű kísérletezés ugyanakkor a töprengés, a bizonytalankodás, a lelki, történelmi bonyodalmak nyomán feltámadó kéteyleket kottázza le. Tulajdonképpen szörnyű érzelmi, gondolati erőfeszítés tesztje ez, a koncentrációs fáradtságát jelzi, a lehető legjobb megoldással vesződik. Óvakodik viszont kimondani az utolsó szót, mert a leegyszerűsített következtetés dogmává merevedhet. Szalay Lajos nem akarja leplezni belső gyötrelmeit. Mint egy kéziratban, tolla mozgásából ki lehet olvasni háborgó kedélye valahány panaszát, eloszlatthatatlan aggályát. Öszintének lenni mégis csak veszélyes — nem a kortársak retorziói miatt — hanem a lét törvényeinek esetleges megsértése okán. Mert hát szinte képtelenség belátni, hogy mindennek úgy kell történnie, amiként elrendeltetett. Ha a művész lemond a lázongás jogáról, nem is teljesítheti hivatását. Ki legyen akkor szószólója az emberiség lelkiismeretének? Ma már tulajdonképpen senki se menthető fel a maga korának tisztességéért vállalando erkölcsi felelősség alól.

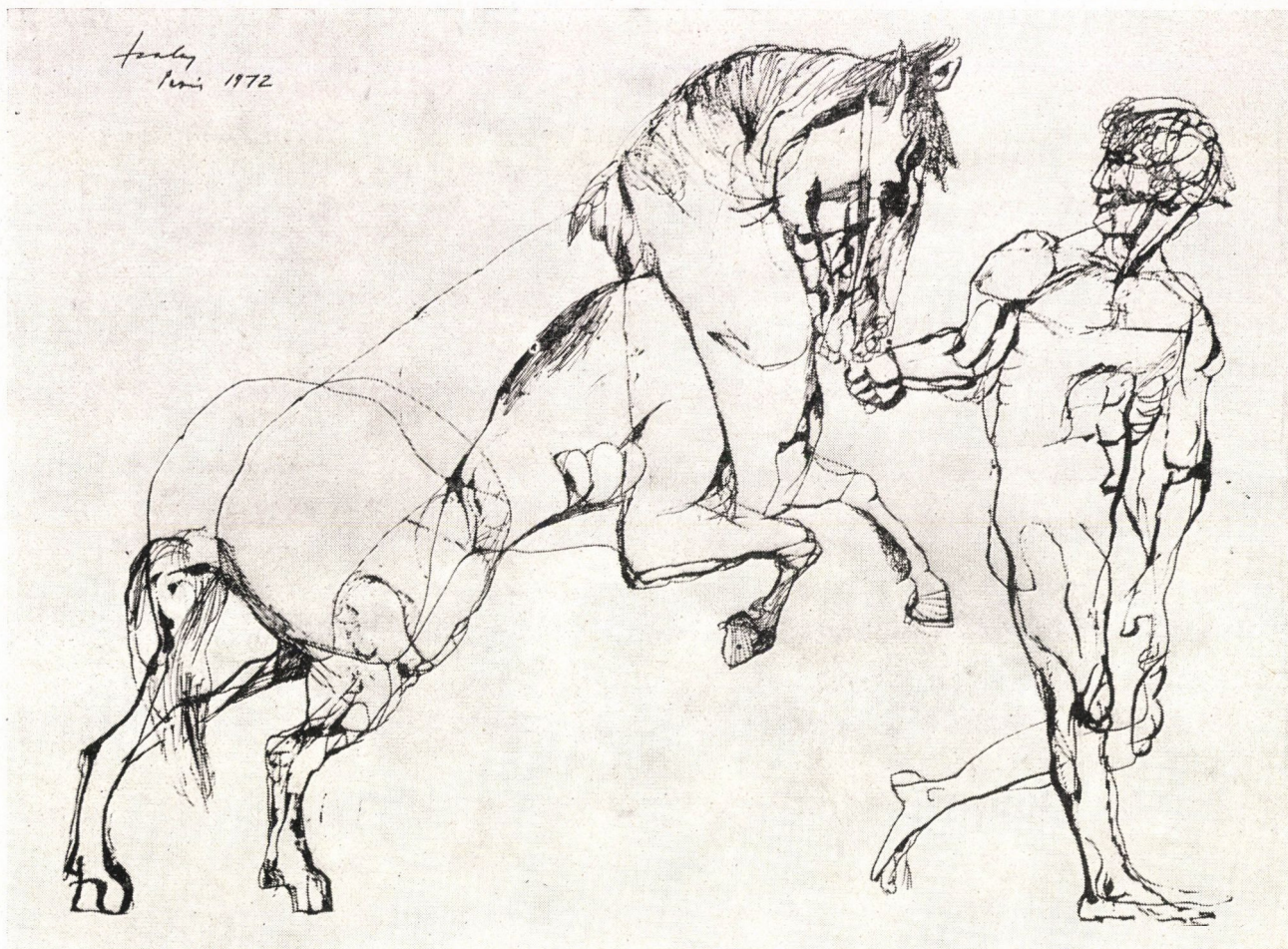
\*

Szalay Lajos 1909-ben született Őrmezőn, gyermekkorát Tarnabodon töltötte, intellektuális eszmélődésének éveit Miskolchoz köti. 1927 és 1935 között végezte tanulmányait a Képzőművészeti Főiskolán, Budapesten. Ezalatt 1930 folyamán majd egy esztendő Párizsban töltötte. A harmincas évek második felében őrá is nagy hatással volt a falukutató írók fellépése. Amúgyis élénk társadalmi érdeklődését a világtörténelmi válságjelek még aktívabbá tették. A negyvenes évek elején megjelent rajzai az emberiség háborús és erkölcsi megrázkódtatásairól figyelmeztető diagnózissal szolgáltak. Művészetét 1942-ben a tárlatlátogató közönség a Nemzeti Szalonban szemtől-szemben is tanulmányozhatta. Azon a csoportkiállításon, melyen rajzai oly emlékezetes sikert arattak, kollégáival együtt a kor időszzerű művészeti kérdéseire kívánt mind formai, mind eszmei értelemben helytálló választ adni.

A háború befejezése után a magyar béke delegációval utazott ki Párizsba, ahonnan a tárgyalásokról riport-rajzokban számolt be. Franciaországból 1949-ben Argentínába költözött, ahol 1958-ig a tucumáni egyetem professzora volt, majd két esztendőn át Buenos Airesben a Szépművészeti Főiskolán tanított. 1960-ban Peron bukásakor New Yorkba kellett távoznia, mert az azóta visszatért argentin elnök gyűjteményében megbecsült helyet foglaltak el a művei. Az Amerikai Egyesült Államokból Szalay Lajos gyakran jön át Európába, az utóbbi időben itthon is többször megfordult, párizsi munkálkodása már évekre terjed.

1972-ben a Magyar Nemzeti Galéria nagyszabású tárlatot rendezett életműve válogatott lapjaiból, ezt a kiállítást kisebb terjedelemben a Miskolci Galéria is





4. Ló, 1972

bemutatta. Elmondható, hogy különböző hazai folyóiratokban, kiadványokban gyakran lehet Szalay Lajos rajzaival találkozni. A külföldre szakadt magyar művészek közül néhány éve ő az, akinek az alkotásai a legtöbbet szerepelnek a honi nyilvánosság előtt, cikkek, tanulmányok foglalkoznak egyetemes értékű, itthon is aktuális eredményeivel, egyes mostanában oly szorongatóvá váló „örök” emberi kétely és nosztalgia érzékletes megidézésével.

A tengerentúl 1954-ben a tucumáni egyetem, majd egy buenos-airesi kiadó jelentette meg Szalay Lajos rajzainak egy-egy nagyobb sorozatát. Genesis című albuma, mely 1966-ban látott napvilágot New Yorkban, jelentős nemzetközi sikert aratott. Jelenleg több magyar kiadóvállalat is készül műveinek, illusztrációinak, a róla szóló írásoknak a közreadására.

*Tibély Gábor*



## HEVES MEGYE MŰEMLÉKEI, I.

Szerkesztette *Dercsényi Dezső—Voit Pál.* (Magyarország Műemléki Topográfiája VIII. kötet)

*Akadémiai Kiadó, Budapest 1969*

Szaktudásunk büszkesége, a „Magyarország műemléki topográfiája” ismét gazdagabb lett egy kötetrel. Megjelent az első a három Heves megyei kötetből. Örömdetes esemény ez, mert a megye elég előkelő helyet tölt be a területén található műemlékek száma és minősége révén, a megyeszékhely pedig éppen legfontosabb barokk központjaink egyike. Érdemes hát a kötetet alaposabban végiglapozni, felfigyelve az újdonságokra, akár új kutatási eredményről, akár a tárgyalás módszerében észrevehető újításról van szó.

A sorozatszerkesztő — és jelen kötet társszerkesztője is — ugyanaz a Dercsényi Dezső, akinek neve a topográfia mindegyik kötetén olvasható. Az előttünk fekvő könyv azonban nem annyira az ő, mint inkább az egyenrangú szerkesztőként és kiemelt szerzőként feltüntetett, az Egerrel kapcsolatos problémákat több, mint negyven éve kutató Voit Pál munkája. A többi szerző (Bakó Ferenc, Baranyai Béláné, Dercsényi Dezső, Détszy Mihály, Gergelyffy András, Kalicz Nándor, Rozványiné Tombor Ilona, Rózsa György, Soós Imre, Szabó János Győző, Szmodisné Eszlár Éva) részben az eddigi megyei topográfiai szerzői, részben a Heves megyei kutatásokban illetékes levéltáros, néprajzos régészek.

Mindenekelőtt sajnálattal kell regisztrálnunk a megyetörténet elmaradását. Mert ha igaz is — amint az Élőszó ezzel kapcsolatban mondja —, hogy így „elkerülni véltük a — majdnem minden megyében nagyjában azonos — társadalom- és köztörténet lefolyásának ismétlését”, ám az is tény, hogy minden megyében van éppen elég önálló mozzanat, ami az alapos tanulmányozást indokoltá teszi. Így elestünk egy olyan megyetörténettől (mégpedig a birtokviszonyok alakulását, az egyházi szervezet fejlődését és ehhez hasonló, a művészettörténész számára különleges fontosságú dolgokat kidomborító megyetörténettől), amelyeknek amúgy sem vagyunk bővíben. Ugyancsak elmaradt az az eddigi kötetekben megszokott fejezet, amelyik a megye régi ábrázolásait tárgyalja; itt indokoltabbnak tűnik a komplex módszerre való hivatkozás, a speciális stúdium eredményeinek a művészettörténeti fejlődés tárgyalásába való beolvasztása. Mindenesetre a kezünkben levő kötetben egyetlen régi ábrázolást sem látunk, pedig Eger — márcsak a török ostromok miatt is — aránylag többször megőrizett városaink közül való. Persze lehet, hogy ezeknek a (várost magát tárgyaló) következő kötetben szántak helyet a szerzők. Bár sok igazán odaillo dologról látunk képet itt is...

A kötet áttekintését a régészeti tanulmányokkal kell kezdenünk. A megye a paleolitikum alsó és középső korának határától lakott terület volt (Subalyuki barlang), a felső paleolitikum legfontosabb hazai lelőhelyeit éppen itt tárták fel (Istállóskői, Peskő barlang). Innen egészen a honfoglalásig vezet a két régészeti tanulmány, részletesen — a germán hódítással kezdődő szembeötlően túlrészletesen, néha egy-egy szórványleletet is megemlítően — véve sorra az egyes ásatásokat.

A középkori fejezet a megye ekkor épült emlékei jelentőségére való rámutatással, a pusztítások, többek között az itt különösen élénk barokk építőtevékenység

által okozott pusztítások nyomatókos említésével igyekszik kidomborítani e korszak fontosságát. Valóban fontos objektumokat sorol fel: Feldebrőt (az altemplommal kapcsolatos egyes kérdéseket, különösen az ikonográfiát új megvilágításba hozza Tóth Melinda azóta megjelent cikke: *Le pitture murali romaniche nella cripta della chiesa di Feldebró. Acta Historiae Artium XVII. 1971 141—170*), Tarnaszentmáriát, Kiskanát, Belpátfalvát, az egri székesegyházat, annak legalább a források által ránkhagyományozott, rendkívül gazdag berendezését, továbbá ezek többé-kevésbé bebizonyítható kisugárzásaként még néhány nagyon jelentős — legfeljebb a fentiekkel nem mérhető — épületet. Nem új eredmények ezek, legfeljebb a megyei összefüggések hangsúlyozása mondható annak. A tanulmány ilyen formában igazi bevezetés egy topográfiai kötethez, olyan, amit mindenki vár ezen a helyen.

Jóval kevésbé lehet ezt elmondani a folytatásról, a Voit Pál által írt „Eger és Heves megye művészettörténete (XVI—XIX. század)” című fejezetről. Ez tulajdonképpen egészen más műfaj, nem egy megyei topográfia bevezetője, hanem egy önálló értekezés a címbebe kitűzött témáról, a hangsúlyt mindenesetre inkább a püspöki városra mint a megyére helyezve, annak is legragyogóbb korszakát, a XVIII. századot kísérve figyelemmel. Különösen szembeötlő Gyöngyös és Hatvan vidékének mellőzése. Ha e vidék művészettörténeti súlya nem is mérhető a megyeszékhelyével, a bevezetőből látszónál mindenesetre nagyobb. Talán erre utal a fejezet cím, amely „Eger és Heves megye” tárgyalását ígéri, holott a topográfia kötetei — és ennek megfelelően a jelen kötet egyéb tanulmányai — mindig teljes megyeméreteken gondolkodnak.

Figyelemre méltó a tanulmány terjedelme is: 210 oldal. Önálló könyvnek sem lett volna sovány. Siessünk leszögezni, hogy itt nincs terjedelem növelésről szó, hiszen az eddigi gyakorlat is kb. 10%-ot juttatott a bevezető művészettörténeti összefoglalásnak, és az itt ismertetett könyv egy háromkötetes mű első része. Azonkívül Voit Pál ki is tudta tölteni ezt a 210 oldalt. Olyan alapos, annyi új felfedezést tartalmazó írást tett közzé, amely minden további kutatásnak alapjául fog majd szolgálni. Eger joggal büszkélkedhet, hogy művészetének fénykorát olyan részletes tanulmány ismerteti, mint egyetlen magyar városét sem, ideértve még a kutatás által elhanyagoltakat nem mondható Sopront is. Voit vizsgálódását mindenkor jellemzi a művészettörténeti módszer alkalmazására való törekvés. Mindig foglalkoztatja, honnan származott egyik vagy másik művész Eger városába, vagy közvetlen környékére, és mit hozhatott magával mesterré formálódásának színteréről. Ezzel kapcsolatban mindenesetre leszögezni: „Nem hajlunk... arra, hogy »sajátos hazai környezet« jelszavára hivatkozva e ténytérületen import műalkotásokban más és többet akarjunk láttatni, mint szülőföldjükről, keletkezési helyükről elmozdított, messzeföldről idehozott és most itt őrzött, becsült és megbámult remekműveket”. Földrajz-orientációjú szemléletének logikus következményeként igen sok a térkép a szöveg között. Részben — a bevezetőben — sematikus vázlatok, melyek az



egy-egy művész (ill. különböző szempontok szerint összefogott művészcsoporthoz) Egerbe kerülés előtti tevékenységének helyeit, majd a városból kirajzó működését szemléltetik, részben pedig — az egyes helyiségek leírásánál — régi falutérképek, amelyek az egykori állapotot örökítik meg, mégpedig az egyes községeknek éppen azt az állapotát mutatva, amely a műemlékek keletkezésének idejére volt jellemző. Kivétel nélkül minden faluról van ilyen térkép, néhányról több is; olyan gyakorlat ez, amelyet a Topográfia további köteteinél feltétlenül követni kell majd. (Legfeljebb az nehezményezhető, hogy a térképek alatt — elenyészően csekély kivételtől eltekintve — csak keletkezési évet találunk, semmi mást.) Ugyancsak örömdetesen gazdagítja a kötetet a régi falusi pecsétek szép sorozata; a térképekkel együtt a levéltári előkészítő munka alaposágának és sokoldalúságának mutatója, de egyszerűen nem lényegtelen bizonyítékai.

A XVI–XIX. századot ismertető fejezet Voit Pál művészettörténeti vizsgálatai módszerének elvi tisztázásával kezdődik, igen helyesen már itt ráirányítva a figyelmet a megye nyugati részének, a Tarna völgyének, illetve Gyöngyös és Hatvan környékének Egertől független, inkább Pozsony, illetőleg Pest felé forduló helyzetére, bár ez sem elég magyarázat arra, hogy a további fejtegetésekben miért lesz olyan kevés szó róluk. Azt is leszögezi, hogy ezt a módszert inkább a barokk művészet korszakában lehet alkalmazni, mint korábban, mert „Heves megye... középkori emlékei gyér...”. Furcsán cseng ez a kijelentés a középkort áttekintő tanulmány éppen ellenkező tudatosítani akaró megállapításai után, de jó kiindulópont az „Agria recuperata” c. alfejezethez, amely a súlypontnak tekintett barokk művészet előzményein megy végig. Érdekes dolgokat találunk itt; a város reneszánsz püspökei építő tevékenységének említését, az idáig egyáltalán nem ismert és alig kutatott reneszánsz város megismeréséhez vezető iránymutatásokat, a végvári művészet (főként néhány kerámia-emlék) számbavételét. Ezt a török kézre került város iszlám művészeti életének rövid felidézése zárja, elsősorban a források megszólaltatásával, ideszámítva az Evlia Cselebi által is leírt „Széles utcai Kéthuda mecsetet”, melynek minaréja — e város jelenleg egyetlen török emléke — az egykori hódítók legészakibb kőépítménye Magyarországon és így egész Európában. (Az Egerben dolgozó olasz mesterek egyikének, Falubresconak a keresztnévét egy bosszantó sajtóhiba „Giacopo”-vá torzította „Jacopo” helyett.)

A visszafoglalt városban még sokáig nem lehet művészi tevékenységről beszélni, de hamar jelen vannak az iparosok, az a réteg, amely a dolgok kedvező fordulata nyomán a művészeti alkotások megteremtője lesz. Voit nagy érdeklődéssel kíséri nyomon egymással, illetőleg a püspökséggel való viszállyait, a meginduló munka gyakran ugyancsak kezdetleges kereteit. Ez az erős — néha szociológiai, máskor munkaszervezési kérdésekre vonatkozó, ismét máskor családi körülményeikre, egymással való házasságaikra figyelő — érdeklődés az iparosostály iránt mindvégig jellemzi a bevezető tanulmányt, nemcsak itt, ahol másról még aligha tud a szerző beszámolni.

Külön kiemeli az első, művekkel is jellemezhető egyéniségeket, Pirner Pál kőműves mestert; a szabaduló levelében említett Herregrund magyar neve minden kétséget kizáróan Úrvölgy, a kérdőjel túlzott óvatosságot mutat. Csakis a hét „alsómagyarországi bányaváros” egyikéről lehet szó, hiszen szabadulólevelét a beszercebányai céh állította ki. (Itt említeném, hogy az akkori Magyarországon területén kívül eső helyiségeket majdnem mindig német néven említi. Még az sem elég gyakori, hogy utána zárójelben megadja a cseh stb. nyelvű változatot.) A következő fejtegetések az első jelentős egyéniségről, Carlonéről szólnak, és egyszerűen a művész oeuvre-jének, élettrajzájának első alaposabb feldolgozásának tekinthetők. Említés érdemel, hogy az ő művének tekinti az aszódí, sőt a kutatókat már különféle kalandos hipotézisekre is ösztönző edelényi kastélyt is. Az általa épített egri volt jezsuita templom tervezője-

ként egy eddig ismeretlen nevet, Pethő Istvánt vezetibe a magyar művészettörténetbe.

A későbbiekben olyan jelentős szobrász-tevékenység kezdetei is erre az időre nyúlnak vissza. Az első külföldet is járt „statuárius” Singer Mihály volt; a rövid összefoglalásban az ő oeuvre-jének gazdagodását is látjuk. A jóval szerényebb jelentőségű festők közül, akinek neve művekhez is köthető, Michael (Michl vagy Képiró) József az első.

Nagy gondot fordít a szerző Barkóczy Ferenc püspök tevékenységének elemzésére, akit a közfelfogás általában csak pompakedvelő építetőnek, a barokk művészet egyik legnagyobb előmozdítójának tart. Rámutat azonban a püspök zsarnoki kormányzására, ebből adódó népszerűtlenségére, amely 1756-ra nyílt kézműveslázárdássá fejlődött. Természetes következménye volt ez annak, hogy a városban a töröktől való felszabadulás óta eltelt fél évszázad alatt nem jelentéktelen iparosság fejlődött ki, java munkákat azonban a püspök rendre kívülről hívott — és az egrieknél valóban gyakran jelentékenyebb — mestereknek juttatta. Rontotta az egri kézműves iparosság helyzetét, hogy külföldi kapcsolattal rendelkező szerzetesrendek is igen gyakran elégedetlenek voltak a helyi erőket nyújtotta teljesítménnyel.

Közép-Európa általános helyzetéhez hasonlóan Eger is a cseh és morva építészek befolyása alatt állt. Legambiciózusabb példája ennek a nagyszerű térhatású egykori trinitárius templom (melyet a könyvben kevésbé szerencsés módon mindig „extrinitárius”-ként találunk) és az egykori minorita templom, melyekről ismét leszögezi, hogy Kilian Ignaz Dientzenhofer művei. A város barokk díszei között különös és vonzó színtelét jelentő kovácsoltvas munkákat ismertetve röviden felvázolja Würzburg és Eger művészeti kapcsolatait, kimutatva, hogy „Fazola Henrik művei bármilyen tűnényesek, voltak előzményei és nem lebecsülendő párhuzamai is”.

A szobrászat sem volt kevésbé fontos az eddig említettekénél. Egert gyakran illetik a „szobrok városa” elismerő jelzővel, de általában nem szoktunk számot vetni azzal, milyen jelentős plasztikai tevékenység folyt ekkor a városban. Voit megállapítása szerint „Eger közterületein, a házak, templomok homlokzatának fülkéiben, a hidakon, a kapuoromzatokon, a jezsuiták előtti kerítésfalán, a püspöki palota attikáján és kertjében mintegy másfélszáz szobor állott a XVIII. század közepén, és a templomok oltárait díszítő művek száma a 300-at meghaladta”. S ideszámíthatjuk még a közvetlen közeli falusi templomok, püspöki nyaraló szoborseregét, hiszen ezek bizonyosan a városból kerültek a környékre. A legfontosabb figura itt Anton Krauss, a „Statuarius Jasoviensis”, akinek az egykori jezsuita-templom (sajnos ismét nemegyszer: „exjesuita”) számára készített főoltára a magyar barokk egyik csúcsteljesítménye.

Részletesen, 13 oldalon foglalkozik a liceum építésének szemléjével. A közfelfogással ellentétben arra a következtetésre jut, hogy nem Fellner Jakabot kell az épület tervezőjeként tisztelnünk, hanem Josef Ignaz Gerlt; Fellner szerepe csak a más elkészítette terv nyomán dolgozó, azokat alig módosító kivitelezőé. Barkóczy utóda, Esterházy Károly püspök 1764-ben — miután Gerl az összes tervet benyújtotta — egyoldalúan felbontotta vele a szerződést és a további munkával uradalmi építészét, Fellnert bízta meg. Erre alighanem az vezette, hogy saját alkalmazottját jobban hajlíthatta egyéni elképzelései felé, továbbá a saját mellőzésük, a bécsiek előnyben részesítése miatt 1756-ban is lázongó egriek előtt akart népszerű lenni azzal, hogy ezt a fontos munkát nem bécsi építésszel végezteti. Egyes Gerl más munkáinál hiányzó motívumokat Franz Anton Pilgramra vezet vissza, akivel Esterházy püspök előző, váci tartózkodása során szoros kapcsolatban állt (ezzel kapcsolatban végigkíséri Pilgram egész — elég hiányosan ismert — tevékenységét, különösen magyarországi vonatkozásait). Voit Pálnak ez a megállapítása az utóbbi évek legnagyobb művészeti és építészettörténeti szenzációja volt Magyarországon, és az ezzel kapcsolatos viták mindmáig nem ülték el. A Heves megyei topográfia volt az a hely, ahol az addig csak előadásra ismertetett el-



méletet írásban tette közzé, ez magyarázza a téma viszonylag hosszú kifejtését.

A város festői közül Kracker János Lukácsot veszi először sorra. Leírja odakerülésének körülményeit, számba veszi ránkmaradt és elpusztult képeit (egy eddig neki tulajdonított festményről, a ferencesek templomának hatásos szépségű főoltáráról azonban azt bizonyítja be, hogy Kranovetter [egy képaláírásban a szöveggel ellentétben Kronovetter] Pál kezemunkája), sőt az Eger környéki templomokban, „s számos, még közre nem adott művére” is tesz célzást. Igen érdekes az a közlése, hogy Fellner a pápai plébániatemplom tervezése során két ízben is konzultált a festővel, és készséggel elfogadta tanácsait. A megbízó, Esterházy püspök is nagy súlyt helyezett Kracker véleményére. Különös hangsúllyal mutat rá itteni remekművének a tridentisínat ábrázoló megnyeztetképének az illuzionisztikus barokkal való szembe fordulására. A freskónak munkatársa, Zach József által festett gótikus templombelső ábrázoló részével kapcsolatban igen meggyőzően utal a kor cseh-morva építészetének hasonló törekvéseire. Ennek a Zach Józsefnek tulajdonítja a noszvaji és az aszódai kastély Louis XVI-ízű „Mascarade à la grecque”-freskóit is. Franz Sigrístnek nagy megtiszteltetést jelentett az egri freskó. A friss realizmussal ábrázolt, derűs színekkel megfestett művet Voit Esterházy Károly szellemi termékének, a racionálissá váló gondolkodás és a vallásos elfogadás összeegyeztetésének a püspökre jellemző szintézisének látja. Franz Anton Maulbertsch freskójáról megtudjuk, hogy bár a mester késői, hanyatló korszakának terméke, de az ezzel kapcsolatos feltételezések ellenére a püspöki építési napló bejegyzéseivel bizonyítható, hogy saját kezű munkája.

Az Egerbe vetődő és a várost igazán európai színvonalú művekkel díszítő, de semmiképp sem az ottani talajból kinőttnek nevezhető nagy művészek után a tanulmány a valóban helyi mesterekre tér át. A barokk idevezető útján külön elidőz Pozsonynál, majd részletesen igyekszik bemutatni a püspök „művészetpolitikájának” rugóit. Különösen kidomborítja ezek közül az eretneknek (protestánsok, illetőleg görögkeletiek) visszaszorítására való törekvést, továbbá azt a Gerl elbocsátása után világosan kiolvasható tendenciát, hogy lehetőleg minél többet bizzon a helyi erőkre, illetőleg — mint ez Kracker esetében sikerült is — minél értékesebb művészeket próbáljon idetelepíteni. Bemutatja a „Bauinspektor”-ok szerepét, az építési naplókat, az egész püspöki építési irodát, amely „az óriási egyházmegyében folyó építkezések lebonyolítására... valósággal nagyüzemesítette a templomok berendezését”. Az építészeti és művészi munka szervezésének ilyen részletes bemutatása egyike azoknak a momentumoknak, amelyekkel a szerző a város határán messze túlmenő jelentőségűvé tette a könyvet.

A püspöki építőmesterek közül Francz József („a XVIII. század végének legnagyobb építész egyénisége az egri egyházmegye területén”) hosszú, majd félszázados tevékenységét méltatja alaposabban; oeuvre-jének összeállításánál az derül ki, hogy valóban imponáló mennyiségű munkában vett részt. A közfelfogás által Fellner Jakabnak tulajdonított épületek közül a részletes elszámolások, nyugták és szerződések felülvizsgálása után nagy részüket az ő terveinek ismeri fel. (Egerben Fellner a rezidencián és a liceumon kívül csupán a szemináriumon és a nagypréposti palotán dolgozott.) Povolni János nem annyira a püspökség, mint inkább a város, a benne lakó nemesek és polgárság építészete volt. Az ő munkásságának összegyűjtése során ismét találkozunk néhány korábban Fellner művének tekintett tervvel. Legkisebbik fiáról Povolni Ferencről (többi közt a szilvásváradai „paraszt panteon” mesteréről) azt olvashatjuk: „Eger honi mesterekkel járul hozzá a XIX. század honi művészetének megteremtéséhez és egy pillanatra Pest elébe lép”.

A művészettörténet általában iskolákat és műhelyeket különböztet meg, Egerben azonban bonyolult rokoni szövvények mossák össze ennek határait. Nagyon hasznosak tehát a szemléletes családfák, amelyeket mel-

lékel. Voit elemében van itt, a tisztas polgári jólét színvonalán álló, néha inkább „kézműves” mint „művész” nevet érdemlő mesterek jellemzésénél, tevékenységük szociológiai aspektusainak megragadásánál. Egyenként regisztrálni az itt felbukkanó alakokat nem lehet, legfeljebb egyik legjellegzetesebbet, a legnagyobb hírt el-érőt közülük. Ez Heszl János Mihály, aki feljutott a legmagasabb lépcsőfokra, amelyet egri művész elérhetett: a bécsi Művészeti Akadémia professzora lett, és a salzburgi Schloss Mirabell kápolnájába festhetett főoltárképet. A Magyarországon vezető helyek egyikét betöltő Eger Bácshez képest végül is csak kisebb vidéki városnak számított, érthető volt hát a helyi művészek igyekezete, hogy fiaikat a birodalomban politikai és művészeti szempontból egyaránt domináns főváros Akadémiájára küldjék, és a „szabad művészek” státuszába juttassák. Érdekes olvasnunk, hogy egyik-másik mesterség mennyire az egyes nemzetségek specialitásává vált. Az orgonánsság például úgy szorván teljesen magyar szakma volt, az órásk között csak németeket találunk, az ónöntés viszont különös módon olaszok kezén volt.

Az asztalosok és fadaragók külön csoportnak tekinthetők, már csak nagy számuk miatt is. 1721 és 1795 között több mint 60 mester működött Egerben, a legenyeket, átutazókat és a külvárosokban lakókat nem számítva. (Melyik az a vidéki város, amelyik mostanában, 200 esztendő elmúltával ennyi asztalosmestert el tudna tartani?) Nagy számuk ellenére nem maradt ránk kiemelkedő jelentőségű darab; fájó szívvel említi Freudling Ferenc régi levéltári szekrényeinek huszárcsákóval díszített puttócskái, amelyek úgy pusztultak el a második világháború során, hogy előzőleg soha nem voltak fényképen megörökítve. A szakma művelői közül Jankovics Miklóst, egy Szerémségből ideszármaozott mestert emel ki, a rác templomban látható — és az ennél is jelentősebb miskolci — ikonosztáz alkotóját.

Az, hogy ezek az ortodox egyházat szolgáló épületek megépülhettek, művészi díszüket elnyerhették, II. József toleranciájának köszönhetjük. Az ő szerzetesrendeket feloszlato, a tervezett egri egyetem kifejlesztését megakadályozó intézkedései leküzdhetetlen nehézségeknek bizonyultak Esterházy püspök „művészetpolitikája” számára. Ugyanakkor igencsak terjedtek már a francia felvilágosodás eszméi, illetőleg a klasszicista művészet. (Az utóbbi egyébként a püspöki építkezésekre sem volt hatás nélkül, gondoljunk csak a liceum homlokzat-díszre. A festészetben jól előkészítették ezt a szerző előző kutatásai során részletesen kimutatott barokk-ellenes tendenciák). Véget ért a káprázatos virágokat hajtó, a városképet máig meghatározó barokk stílus időszaka, és az ország politikai, irodalmi és művészeti életében egyformán nagyszerű fellendülést eredményező reformkor itt nem volt kedvező. Hiába lesz püspökből érseki székhely, az egyik első érsek, Pyrker János László évei a bécsi és velencei művek és művészek nagyarányú importjával súlyosan leszűkítették a helyi művészek előtt álló lehetőségeket. Azzal a ténnyel kapcsolatban, hogy Pyrker a Nemzeti Múzeumnak adományozta gazdag kép- gyűjteményét, a szerző találóan jegyzi meg, hogy „ez a híres ajándékozás is Egeret teszi kifosztottá”. A XVIII. században még a magyar fejlődésben élenjáró — közvetlenül Bácshez, Würzburghoz, Cseh- és Olaszországhoz ízesülő — város most végül is kénytelen fejet hajtani az előretörő Pest előtt; új székesegyházának építője Hild József is odavaló. Az épület egyébként Voit Pál szerint „inkább értékesvesztéset, mint nyereséget jelentett”, egyrészt amiatt, amit eltörölt a föld színéről (az utolsó városfal-maradványok, a Hatvani kapu, a Carlone-féle kéttornyú barokk templom), másrészt mert „idegenül áll a monumentális tér díszhelyén”.

Ezek az utolsó fejtegetések azonban már korántsem olyan szisztematikusan megejtett vizsgálatok eredményei, mint azok, amelyeket idáig olvashattunk. Nem hiába olvassuk a bevezető tanulmány utolsó részének címeént a „kitekintés” szót — amint Eger nagy korszakának, úgy a tanulmány érdemi részének is vége van a XVIII. századdal. Kapunk azonban még valamit, amire idáig egyetlen topográfia-kötetben sem volt példa



egy impozáns, nyolcvan oldalra kiterjedő „Mesterek adattára”-t, melyről összeállítója jogos büszkeséggel jelenti ki, hogy „... forráskiadvány, a topográfiai kutatások, s művészettörténetírásunk oly mélységig hatoló adatgyűjteménye, amelyet — külföldi viszonylatban is — alig sikerült eddig megvalósítani”. Elsősorban publikálatlan levéltári anyagokra épült, és a XIX. század közepéig, sok esetben ezután is (a Vármegyeháza számára készített freskója révén még Körösfői Krisch Aladár is helyet kapott) a teljesség elérésére törekedve mutatta be a megyében tevékenykedő mestereket. Mindenki szerepel benne Krackertől és Carlonétól kezdve (csak találmokra emelve ki kettőt a legismertebbek közül) olyanokig, akik csak egyetlen egyszer bukkannak fel az adózó polgárok összeírásában. Nagyrészt megadja a levéltári jelzeteket is, ahol nem, ott az olvasó — és használó — logikusan ki tudja maga is következtetni, hol talál rá a keresett forrásra.

A „Település, népi építkezés” című tanulmány — írója Bakó Ferenc — igényes értekezés a címben említett témakörökről. 24 oldal jutott erre a célra, két és félszer annyi, mint a Nógrád megyei topográfiában, ahol először merült fel a megye műemlékeinek tárgyalása során a népi építészet önálló bemutatásának lehetősége. Szembetűnő, hogy a szerző főként a technika szemszögéből

közelíti meg a témát, érdeklődésének homlokterében mindig e szerkezet és forma, illetőleg az ennek megvalósításához rendelkezésre álló anyag áll. Érthető ez, hiszen a népi építészet alkotásai minden más épületfajtánál jobban vannak kitéve az átalakításnak.

A bevezető tanulmányok után az egyes települések műemlékeit ismertető rész következik, a helységnevek szerint ábécében, Abasártól Ecsédig, majd egy német nyelvű összefoglalás és képjegyzék. (A kivonat német-sége elég sok kívánnivalót hagy maga után; enyhén szólva érezhető, hogy magyarból lett lefordítva.) A műemlékeket leíró részeknek a fentiekhez hasonlóan ismertetése nyilván fászasztóan aprólékos lenne. Ehelyett inkább arra szeretnék utalni, mennyire megszépült ez a sorozat a Heves megyei kötettel kezdődően. Az eddigi fakó, az elmúlt évek alatt még valamennyire sárgulásra is hajlandónak látszó „Delta” papír helyett műnyomót használtak, és ez nem maradt eredmény nélkül. Sokkal több részlet látszik az illusztrációkon, és az egész kiadvány sokkal elegánsabb, előkelőbb lett. A tördelésben végrehajtott apróbb változtatások is jól szolgálják az áttekinthetőséget.

Végh János

SZABOLCSI HEDVIG

## MAGYARORSZÁGI BÚTORMŰVÉSZET A 18—19. SZÁZAD FORDULÓJÁN

137 pp. 146 kép + 24 képtábla. Akadémiai Kiadó, Budapest 1972

A hazai iparművészeti kutatások szerény eredményei után az elmúlt két évtizedben bekövetkezett fellendülés eredményei között jelentős helyet foglal el Szabolcsi Hedvig kandidátusi disszertációja, amely az Akadémiai Kiadónál jelent meg.

Első tekintetre megállapítható, hogy a szerző a feldolgozott téma tudományos eredményein túlmenően, a tudomány módszertan területén is sikeresen fejlesztette tovább a hagyományostól eltérő — monografikus — feldolgozást. A mester, műhely vagy iskola monografiá-szerű feldolgozása a szűkebb szaktudomány területén, az iparművészeti tárgyak jellegéből adódóan eltérő a képzőművészeti vagy építőművészeti formáktól. Bonyolultabbak az ilyen kutatási eredmények, és másként tükrözik a valóságot és a társadalmi összefüggéseket. A művészet adott határai közötti problémák, az individuum másként van jelen az egyik, és másként a másik alkotásban. Feltehetően és remélhetően a művészettörténeti kutatási módszerek fejlődése során — a komputer alkalmazásával — szélesebb körű összefüggések feltárására is lehetőség nyílik, így majd a ma hagyományosnak tekinthető monografikus módszer korszerűvé válik, és maximálisan kielégítheti a tudománnyal szemben támasztott igényeket.

Második módszerbeni eredménynek tekinthető, hogy olyan — az iparművészettörténet határain ez ideig kívül és többnyire figyelmen kívül hagyott — területeket is kutatott, mint a rajztanítás, rajziskolák szerepe és jelentősége a XVIII—XIX. sz. fordulójának évtizedeiben. Valamint az is elismerést érdemel, hogy a haladottabb európai országok stílusforma terjedésének, hullámlásának kérdéseit vizsgálta. Nem utolsósorban úttörő szerepre vállalkozott, amikor az iparművészettörténet hazai fejlődésének periodizációjában tett kísérletet, hacsak egyetlen területen — bútor — egy ez ideig periferikusan kezelt korszak meghatározásával. Ezen újabb, s a korábbi tudományos igényű iparművészettörténeti munkáktól eltérő vizsgálati módszer eredményei sikeresnek tekinthetők, és remélhetőleg az egyes területeknek és koroknak megfelelően áttételes formában egész tudományterületre érzetethetők hatásukat.

A dolgozat felépítésével és annak tagolásával is kifejezésre kívánta juttatni a szerző azon törekvését, hogy

bár egymástól függetlennek látszó, de a téma kifejtése és a bizonyítás érdekében feltétlen összefüggő kisebb fejezetekben dolgozta fel az anyagot. — A klasszicizmus irányai a XVIII. századi európai bútorművészetben c. fejezetben bemutatásra került anyagon keresztül halványan, de érzékelhetően jelenik meg az európai korabeli országok társadalmának különbözősége és a művészettel szembeni igénye, amiben feltétlen és helyes a két pólus; francia — angol kiemelése. (A két hatás elterjedése, majd azok részbeni felszívódása a kontinens belsejében, különösen a német és osztrák területeken, az időbeni áthaladás tényezőjének figyelembevételével felvett helyi sajátosságok kimutatása, illetve azokra történő utalás jelenti végső soron azokat a pilléreket, amelyekre a hazai korabeli bútorművészet szintézisét létrehozta. Mindjárt itt, előjáróban a szerzővel teljes egyetértésben — hivatkozunk egy későbbi megállapítására, mely szerint: „A Louis XVI. s vele a klasszicizmus, Franciaországban tehát lassan, több szakaszban formálódott. Indításában kétségkívül udvari-főúri művészet azonban egyszerűsödési tendenciáinál fogva, alapvonásaiban a forradalom után még tovább egyszerűsödve, egyik mintáját adta a közép-európai klasszicista bútorművészségnek.” Ezen következtetésig való eljutás tette lehetővé számára hazai viszonyainkra értelmezve és bizonyítva a „koraklasszicista” fogalom megalkotását, annak térbeli és időbeli elhelyezését, gazdag és változatos formafejlődését éppen a századforduló évtizedeiben.

A fogalom megalkotása és annak olyan európai összefüggéseket magában foglaló ábrázolása annak ellenére, hogy mint előbb megjegyeztük csupán a bútorművészet területére kiterjedő, feltétlen alkalmazhatónak tekintjük az iparművészet más ágazataira is. Ezen megjegyzésünk alátámasztására talán elegendő az ember környezetében levő iparművészeti tárgyak szerepére, illetve a történetileg kialakult funkcionális rendjére hivatkozni, amiben a bútoroknak funkciójukon kívül környezetmeghatározó, ha úgy tetszik kisugárzó primátus szerepük is van az enteriőrökben. Ez kiszélesedik általában még a tárgyi művészetek másik; az építészeti kapcsolataival, homlokzati szerkezetek és díszítő elemek törvényszerű átvételével és összhangjával az adott korban.



Mintegy következménye a klasszicizmus irányai elterjedésének, eszközeinek létrejötte az európai akadémiák, valamint az elemi rajzoktatás szervezése, amely az előzőhöz mérten vázlatosabban került kifejtésre. Szélesebb körű elterjedése az akadémiáknak, illetve ilyen irányú tevékenysége nem redukálható pusztán az iparművészet, vagy annak egyetlen területének érzékeltesére. Sokkal inkább jelentették az akadémiák, az akkor még — nevezük kevésbé differenciált művészi alkotói munka — tudatos tevékenység elsajátítása műhelyeinek, s mint ilyeneknek a korszak egyetemes kultúrájának állami irányítójának, az uralkodó rendszer és az alkotók közötti hivatalos fórumnak. — Hazai művészeti fejlődésünk korabeli állapotának, majd későbbi fejlődésének legjelentősebb fogyatékosságának, majd gátlójának tarthatjuk, hogy ilyen akadémia társadalmi viszonyaink miatt nem jöhetett létre.

A hazai koraklasszicista bútorművészet kialakulásának társadalmi és szellemi háttere című fejezetben bonthatjuk ki a probléma és érlelődik a dolgozat magva. Mások a hazai társadalmi viszonyok, mint a korábbi fejezetekben tárgyalt francia vagy angol állapotok, azonban talán a különbözőség, vagy éppen analógiák feltárása érdekében, akár csak egy megjegyzés erejéig szükséges lett volna utalni azokra a manufaktúrális állapotokra, amiket Mérei mutat be a Magyar ipar fejlődéséről írt könyvének első fejezetében az 1790-es évektől kezdődően. A társadalom és szellemi tevékenysége mint háttér fel fogása, nem lehet elegendő annak ábrázolásához, amikor éppen a társadalmi viszonyok sajátosságából, mint valamilyen indító alaphoz, szükségletből táplálkozó, például a céhekkel szemben álló tendenciáról szólnunk, nevezetesen a rajzoktatásról. Éppen a látszólag ellentmondásos kérdések feloldása, dialektikus egység létrehozása indokolja a mélyebb elemzést.

Az uralkodó termelési forma a hagyományos, a céhes, a fejlődő és a haladást mutató a manufaktúrális. — A rajzoktatást felülről Bécsből is szorgalmazták, ösztönzik, mint az általános művelődés és ízlésnevelés egyik hatékony eszközét. Más haladó mozgalmakat ha nem is üldöznek, de nem támogatnak. A manufaktúrális fejlődés elé számos gátat emelnek a kiváltságok kérelmezése alkalmával. Az ilyen bonyolult összefüggések közötti helyes tájékozódás érdekében, minden vonatkozásban sokoldalúbb és gazdagabb anyag feldolgozása kívánkozott volna. Talán a legkimunkáltabb és a legtöbb forrásközlést a magyarországi rajzoktatással foglalkozó rész mutat. Mint már pozitív eredményként megállapítottuk, e helyen ismételt hangsúlyozzuk a terület feldolgozásának hézagpótló voltát. Helyesen járt el Szabolcsi Hedvig, amikor nem szemelvényesen közölte csak a bútorokra vonatkozó részeket az inventáriumokból és jelentésekből. A teljes egészében közreadott eredeti hiteles szövegben a dokumentumok bizonyítják, és más iparművészeti területek kutatóit is ösztönzik adataikkal a rajzoktatás — tervezés — tárgy összefüggéseinek vizsgálatára. Az építéset, bútort és fém-, kő-, fa-tárgyak mellett, illetve azok között a kerámia és porcelánedények terveire, kályhák díszítményeire is számos adattal szolgálnak az előző közlések. Helyesen mutat rá a szerző több helyen, hogy a hazai rajzoktatás szervezete, tartalmi milyensége nem hasonlítható össze a nyugat-európai ismert formákkal, legfőképpen nem az akadémiákkal és azok működésével, de éppen ennek során állapítja meg, és ezt döntőnek tekinthetjük, hogy a „korabeli Európa rajztanítási módszeréhez viszonyítva — mint erre korábban már rámutattunk — a magyarországi nem elmaradt, legfeljebb annyiban, hogy rövidebb múltra tekinthet vissza”. — A megjegyzés konklúzió is, ami alapot jelent és bizonyítást a későbbi fejezetekben hazai bútorművészetünk helyes értékrendjének megállapításához, az európaival történő összevetés során. E helyen érezzük szükségét felvetni annak a kérdésnek, amelyre a további kutatás adhat választ, hogy a korabeli hazai bútor emlékhanyag létrejöttében melyik tényezőnek van meghatározó szerepe; a rajziskoláknak, a metszeteknek, a tárgyi előképeknek, de végső soron azok előállítói a céhes és a manufaktúrális termelés melyik pontján ál-

lottak. Ebben a kérdésben lehet elrejtve az a láncszem, amely összekötheti nemcsak a formálisan és logikai sorrendnek megfelelően az egyes fejezeteket. A mélyebb elemzésre is lehetőséget teremt és bizonyítja a rajzoktatás helyes célkitűzését, annak szorgalmazását, illetve a bútorokban így vagy úgy realizálódott eredményét, amely végső soron a tárgy műalkotás jellegéből adódóan, mint az emberi környezet része alakítólag, formálólag hat vissza az egyénre, összességében a társadalom egyik vagy másik rétegére, — gyakran az egész társadalomra.

Az európai hatásokat közvetítő minták bemutatása, helyesen a francia eredményekkel történik. Azok olyan erőteljesen nyomták bélyegüket a kontinens iparművészetének arculatára, akár egészen a régi Szentpétervárig, hogy valóban kiemelést érdemelnek. Itt ismételt az azok a társadalmi rugók, illetve megfelelőik a közvetítők, amelyek egyik országban, területen szélesebb körben vagy csak szórványosan vannak jelen a minták közvetítő szerepén túlmenően is az igényben. Ilyen módon természetesen kevésbé jelentős szerepe volt az olaszországi vagy osztrák bútorok, vagy mintalapok — még ha francia vagy angol átvételek is — hatásának.

Az előző fejezettel szorosan összefüggő a bútortípusok formai elemzése és az ornamentika bemutatása. A teljességre törekvő igény a típusok fejlődésének és alakulásának bemutatásánál ismételt olyan rész, ami egyértelműen bizonyító erejű, hiszen a példatár, a rajzok és reprodukált bútorok együttesen bizonyítják a magas művészeti szintjét a hazai bútorművészetnek. Azok a megjegyzések, amelyek például arra utalnak, hogy egy-egy mintarajz — remek — alapján elkészített szekrényen vagy asztalon a tervtől eltérő, többnyire egyszerűsített formában jelenik meg a szerkezet, a díszítő elem, az ornamentika, adott esetben még a fa-anyaga is, utalnak arra a korábbi megállapításra, mely szerint nem főúri pompázatos és káprázatos remekelésekről van szó, hanem egy sajátosan fejlődött társadalom haladó nemesi és alakuló polgári rétegeinek bútor-szükséglete kielégítéséről. Olyan tevékenységről, amely a reális szellemi, alkotói felkészültségből és a valós materiális lehetőségek-ből fakad, s mint ilyen feltétlen tükrözi a kor bonyolult társadalmának. A különféle ornamentikák több mint 250-et meghaladó típus-változata részben a tervek és mintarajzok, részben az elkészített eredeti bútorokon való előfordulása ismételt széles skáláját mutatják a hazai bútorokon az egyetemesen elterjedt és használt bútordíszítményeknek. A szerző álláspontjában osztozva, — véleményünk egyező abban a kérdésben, hogy a művészi értéket nem, vagy csak alig befolyásolja a fa minősége, annak pácolása, a veretek vagy paszta alkalmazása, hiszen a bútorművészet is sajátos eszközeivel a valóság tükrözője. Nem képezheti víta tárgyát, hogy a XVI. Lajos vagy Napoleon udvara, a főúri paloták berendezése, környezetük vizuális, érzékelhető megjelenítése más, mint a községi vagy győri polgár otthona, egy hazai nemes úr kastélya. Visszatérve a bútortípusok ismertetésére és elemzésére, azok két csoportja; a szekrények és változataik, valamint az ülbútorok, helyesen jelentőségük és funkciójuknál fogva az emberi környezetben részletezőbben és sokoldalúbban szerepelnek, mint pl. az asztalok vagy ágyak. Az a megállapítás, amely jellemző a korra és anyagi lehetőségeire, hogy a nagyobb értékű és az elhasználódás vonatkozásában hosszabb életű szekrények tovább maradtak a környezetben, és az intériurok más darabjai, különösen a nagyobb elhasználódásnak és kopásnak kitétt ülbútorok hamarabb cserélődtek, ismételt az összefüggések feltárásáig vezetnek és a külföldi fejlődéssel szemben érzékelhetően alakítólag hatottak a korabeli, de a későbbi évtizedek intériurei-jeire is.

A befejező részben összegező és további kitekintő kérdések felvetése mintegy visszacsengése a bevezetésnek, az európai bútorművészeti helyzet felvillantásának. Amikor a koraklasszicizmus fogalmának megalkotásához elérkezik a szerző, helyesen nem elégszik meg azzal, újabb, az előzőhöz mérten cseppet sem kevésbé lényeges felvetését közelíti meg a magyarországi empire problémájának. Az empire megjelenése, lényege azonban már



kívül van a kutatott időszakason, így annak problematikája még csak nem is vázlatos, hanem csak érintőleges. Azonban az állásfoglalás a fentiek figyelembevételével olyan, amivel feltétlen egyet érthetünk, nemcsak a bútor, de más iparművészeti területek vonatkozásában is. A társadalom fejlődési-iránya, ide nem tartozó számos kérdésben szinte kizárja az empiria fogalomnak még a gondolatát is. Ugyanakkor a szerző által mint konklúzió, olyan megállapítás, amit a hazai iparművészet fejlődésének egészére is elfogadhatunk, — pozitív állásfoglalás a polgári fejlődés eredményei mellett. „Munkánk egyik célja az volt, hogy bebizonyítsuk: a XVIII. sz. végén Magyarországon is megteremtődik a jellegében polgári bútorművesség, amely a felvilágosodás racionalizmusára jellemző használhatóság polgári igénye értel-

mében, az akkori Európa korszerűség—követelménye, szintjén alakítja az egyes bútorokat. Ebben látjuk a XVIII. század végi koraklasszicista szakasz különös jelentőségét, mert ezzel és ekkor szűnt meg az eddig uralkodó, jellegében főúri, nemesi iparművészeti stílusforma.” (126. o.)

Az Akadémiai Kiadó gondozásában megjelent kötet minden vonatkozásban méltó keret a tárgyalt kor bútorművészetéhez. A szerző impozáns kutatási anyaga, amelyet jegyzetben közölt, a gazdag képanyag úgy egészíti ki a dolgozatot, hogy az a jelenlegi hazai iparművészettörténeti kutatások reprezentatív eredményének tekinthető.

Molnár László

## BATIZ MONOGRAFIA MANUFACTURII DE FAIANTA FINA

A Kolozsvári Történeti Múzeum adta ki a „Bibliotheca Musei Napocensis” — sorozat második köteteként 1971-ben Bunta Magdának és Gyulai Pálnak az erdélyi batizi (Hunyad megye) kőedénygyárról írt monográfiáját. Az előszót Constantin Daicoviciu akadémikus, a Kolozsvári Történeti Múzeum igazgatója és Stefan Pascu akadémikus, a kolozsvári Babes-Bolyai Tudományegyetem rektora írták.

Találón jegyzi meg a könyvet bevezető Daicoviciu akadémikus és Pascu professzor, hogy hasonló, az erdélyi ipar egyik szektorát ennyire átfogó s ilyen nagy látókörű mű eddig még nem látott napvilágot Romániában. A batizi gyár egykori működése, tevékenysége Magyarországon is jól ismert, ezért magyar kutatók számára sem közömbös az a munka, melyet a két kutató — Bunta Magda és Gyulai Pál — végzett. Ez nemcsak a könyv eredmények méltatását teszi a recenzor kötelességévé, hanem a könyv hibáinak felelősségteljes kezelését is.

A könyvről már eddig is több ismertetés, recenzió jelent meg különböző folyóiratokban, újságokban. Ezek szinte kivétel nélkül a könyv jelentőségét, erőit emelték ki, — hiányosságaival, problematikus vonatkozásaival nem foglalkoztak.

Batiz kőedénygyára az egykori Magyarország egyik igen korai létesítménye. Létrejöttében lehetetlenség nem látni azt az iparpolitikai koncepciót, mely kőedénygyárainkat életre hívta. Az első kőedény az akkori osztrák — magyar monarchiában a II. József által felújított Holicscon állították elő 1787-ben. Itt azonban a kőedény mellett a XVIII. század jellegzetes termékét, fajanszot is készítettek, egészen 1820-ig, a gyár fennállásáig. Az első önálló magyarországi kőedénygyár Kelet-Magyarországon, Kassán létesült 1801-ben, majd egy év múlva, 1802-ben egy másik országgrészen, a Dunántúlon, Pápan létesült kőedénygyár. Ezzel nemcsak az ország északnyugati és északkeleti részeinek kőedény szükségletét sikerült biztosítani, hanem a Dunántúli és bizonyos fokig az Alföldöt is. Bár a kassai kőedénygyár áruai Erdélybe is eljuttattak, az egyre növekvő igények az országnak ezen a részén is szükségessé tették kőedénygyár létesítését. Ezt a célt szolgálta az 1805-ben Batizon, Naláczy József által létrehozott kőedénygyár. A magyarországi kőedény-művesség az európaítól nem függetlenül alakult ki, fejlődött, hanem azzal szoros kölcsönhatásban. Ezt az is mutatja, hogy első kőedénygyáraink munkásai, vezetői Európa különböző, nyugati és északi gyáraiból verbuválódtak. Nyugatról jött hozzánk a batizi gyár első művezetője, D'André György is. A szerzők szerint D'André trieszti volt, ez azonban nem helytálló, mert a D'André-család Franciaországból jött Magyarországra. Előbb Bécsben, majd Kassán, az ottani kőedénygyárban tevékenykedett, és csak évek múlva került Batizra Naláczy révén. A pápai kőedénygyár művezetője, Windschügel, az ausztriai St. Pöltenből került előbb Holicsra, majd Pápara. Sorolhatnánk még első kőedénygyáraink idegenből jött szakmunkásainak, különböző

szakembereinek nevét, azonban az eddigiekből is kiderül, hogy gyáraink a hasonló európai kőedénygyárak hatására fejlődtek, alakultak. A Kárpátoktól délre eső Havasalföld magyarországi ösztönzésre ismerte meg és karolta fel a kőedényt. Nyilvánvaló, hogy Batiz előzményeit — a szerzőkkel ellentétben — nem a Kárpátoktól délre eső területen kell keresnünk, hanem inkább attól északra. A Kárpátoktól délre eső Havasalföldön a kőedénygyárak létesítésére irányuló próbálkozások szintén fontosak, jelentősek a fejlődés szempontjából. Ezek azonban nem képezik előzményét a batizi kőedénygyárnak. Emiatt a szerzők által rajzolt kép szűk és immánensen mutatja be a batizi kőedénygyár létesítésének körülményeit, fejlődését. Az sem véletlen, hogy Batizon csak rövid ideig folyt hagyományos, sárgás-fehér kőedények készítése. Ezt magyarázhatnánk helyi adottságokkal is, például azzal, hogy a rendelkezésre álló agyag nem fehérre, hanem vörös színűre égő volt, s ezért kellett edényeiket nem átlátszó, fekete mázzal borítaniok. Aki azonban ismeri a korabeli magyar kőedénygyárak produktumait, joggal találja erőltetettnek ezt a magyarázatot, ugyanis lehetetlen nem látnunk, hogy akkori kőedénygyáraink között sajátos árumegoszlás alakult ki, mely elsősorban az áruk elhelyezését szolgálta.

A kőedényeknek általában két típusa ismeretes: a kemény földpátos, és a puha mészpátos. A földpát hiánya miatt nálunk, Magyarországon a puha mészpátos kőedény terjedt el. Ilyen készült nemcsak Holicscon, Kassán, Pápan, hanem a kezdeti időkben Batizon is. E kőedényeknél a kék színű, máz alatti díszítés terjedt el. A tárgyak felületét átlátszó boraxmázzal borították. Ha az agyag vasoxid tartalmú és vörösre égő volt, akkor az átlátszó máz után is mély vagy világosabb barna színű edény keletkezett. Az edények díszítését — mint az átlátszó mázagnál általában — plasztikus minták alkotják. Batiz, miként a magyar kőedénygyárak általában, mindkét kőedény-típust gyártotta, jellegzetes terméke azonban az avanturin-mázas hatást keltő, fekete színű kőedény volt. A szerzők érdeme, hogy Batiz e próbálgatásait pontosan szakaszolták, az okok indoklásával azonban adósak maradtak. A batizi gyár érdekes fejezetét alkotja az átlátszó porcelán edények előállítására vonatkozó kísérletezés. A szerzők erről a batizi gyár késői időszakába vezető problémáról részletesen tájékoztatnak. Ugyanakkor figyelmen kívül hagyják a kérdés európai és magyarországi összefüggéseit. Emlékeztetnünk kell arra, hogy amikor Batizon porcelánnal kísérleteznek, a meissenai porcelángyártás már 150 éves múlta tekinthet vissza. Magyarországon is már — bár az európaihoz képest elég későn — a XIX. század elején megindul a porcelángyártás. Előbb ugyan kísérletképpen a kőedény-készítés mellett, — néhány évtized múlva viszont már önállóan is készül Magyarországon porcelán. Holicscon a napóleoni háború éveiben készül porcelán kísérletképpen, majd Körmöcbányán és Kassán is. Az első önálló magyar porcelángyár a „REGÉCZ”-jelzésű telkibányai is majdnem negyven évvel előbb létesül a batizi ki-



sérletek előtt, viszont, a telkibányai gyár is kb. 120 évvel a meissenai után létesült. Még a tőlünk északra eső cseh porcelángyárak is elvirágoznak erre az időre, pedig ezek is csak a XVIII. század második felében keletkeztek, kb. 50 évvel a meissenai gyár létesítése után. Már a XIX. század húszas, harmincas éveiben nem titok a porcelán előállítása, hiszen összetételét a nyugati egyetemeken tanítják. Hogy ezek ellenére mégis próbálkoznak Batizon átlátszó porcelán előállításával, annak elsősorban a belső szükségletek differenciálódásában kell az okát keresnünk. Kár, hogy ennek elemzését nem találjuk a monográfiában. Az úgynevezett batizi fekete porcelán sokkal több szót érdemelt volna. E fekete porcelánnak nevezett feketemázás kőedény a batizi gyár egyedüli specifikuma volt. Ezeknek az edényeknek a nagyszerűsége nemcsak abban rejlik, hogy egyenletes, sima fekete felületükkel kellemes benyomást keltenek, hanem formai finomságuk is jobban érvényesül e máz révén. Nem véletlen, hogy e feketemázás edényekre a magyar kerámiatechnológia olyan kiválóságai is felfigyeltek, mint Petrik Lajos és Wartha Vince, sőt, francia kutatók állításai szerint az 1840-es évek elején még olyan jeles személyiség is tartózkodott huzamosabb ideig Batizon, mint az európai kerámia mindeddig egyik legnagyobb mestere, Theodor Deck. Nem véletlen, hogy Batiz mázának nagyszerűsége ilyen kitűnő szakembereket is évekig foglalkoztatott. Bizonyára e fekete máz elemzése segítette Petriket és Warthát az 1889-es párizsi világkiállításon először látott és megcsodált avanturin máz előállításában. Az sem véletlen, hogy a Batizon járt és vele foglalkozó szakemberek állították újra elő a Közel-Keleten már a XII. században ismert és a gubbioi mesterek által a XVI. században tökélyre emelt lüsztert. Köztudott, hogy Petrik és Wartha lüszterét 1896-tól a pécsi Zsolnay-gyár fejlesztette a máig is megcsodált színvonala. Éppen az a figyelem, mely a fekete kőedényre irányult a múlt század végén, játszott szerepet abban, hogy ezt a mázt és festékeit sikerült megismernünk. A szerzők — noha a gyár régészeti feltárásának módjában volt megfigyeléseket végezni a fentiekkel kapcsolatban — ezt a kérdést sem fejtették ki eléggé.

A gyár alapítása a szerzők szerint nem 1820-as az években történt, hanem 1805-ben. Ez örvendetes hozzájárulás

ahhoz, amit eddig Batizról tudtunk. Ugyanakkor változatlanul nem tisztázott a gyár létrehozásában Naláczy József és D'André György szerepe. A könyv szerint a gyárat ők ketten alapították. Ezzel szemben a gyár tényleges létrehozása Naláczy József nevéhez fűződik, aki a kor iparpártoló eszméitől lelkesülve látott hozzá, hogy Hunyad megyei birtokán kőedénygyárat létesítsen. E vállalkozás megvalósításához kétségtelen olyan kivitelezőre volt szüksége, mint D'André György. A gyár működtetésének és abban D'André György szerepének kérdései mindmáig nem kellően tisztázottak. Néhány későbbi magyarországi kőedénygyár (pl. Telkibánya) példájából úgy látszik, hogy a művezető — esetünkben D'André György — előre megváltotta a tulajdonostól a gyár működtetésének jogát. Ezért később, ha a gyár termelésében zavarok keletkeztek, — az anyagi következmények elsősorban nem a tulajdonosra, hanem a működtetőre hárultak. A batizi gyár utolsó éveinek példája csak megerősíti a gyár működtetésének ezt, a más magyarországi kőedénygyárnál is kimutatható módját.

Igen izgalmas kérdés a gyári jegyek vizsgálata is. Ebben sikerült a szerzőknek a legtöbb újat nyújtaniuk. Kár azonban, hogy a jegyek alakulása, változása mögött egy esetben sem konstataáltak a gyárban, a vezetésben, a munkások összetételében, a rendelkezésre álló nyersanyagok vonatkozásában végbemenő változásokat. Egy ilyen vizsgálat érdekes adatokkal járult volna hozzá a batizi gyárról alkotott kép teljességéhez. Erre annál is inkább szükség lett volna, mert, mint a hivatkozott forrásokból is kitűnik, a szerzők igen kevés, csak Erdélyben található forrást használtak fel a könyvük megírásakor. Joggal merül fel a kérdés, hogy miért nem használták például Hunyad megye Levéltárának közgyűlési anyagát, a csődbíróság iratait, a Naláczyak és Bethlenek iratanyagát, az erdélyi kereskedelmi kamarák iratokban maradt vagy nyomtatásban is megjelent jelentéseit stb. A bírálónak az a benyomása keletkezik, hogy e könyvet az eddig ismert magyarországi források alapján is meg lehetett volna írni.

Katona Imre

## MEDICAL CERAMICS

A Catalogue of the English and Dutch Collections in the Museum of The Wellcome Institute of the History of Medicine

London. Wellcome Institute, 1969. 304 pp. 488 ill.

Első pillanatra úgy tetszhet, hogy a gyógyítással kapcsolatos kerámia olyan külön világot alkot, amelynek csak perifériális határai lehetnek a művészettörténet keretén belül elismert kerámia-művészettel. Ha azonban arra gondolunk, hogy a kerámia-művészet történetéből kihagyjuk például a patikaedényeket, rá kell döb-bennünk arra, hogy pótolhatatlan anyagról mondunk le. Crellin könyve a legjobb bizonyíték erre, sőt olyan tárgyakkal ismertetett meg bennünket, melyeket eddig figyelmen kívül hagytunk. Korunk divatos szakosodási folyamata megköveteli — legalább az egy témakörön belüli — szintézis alkotásának kísérletét. Ez a világos szerkesztési elvkekre épült, sorozatként induló munka I. kötete terjedelménél, tartalmánál és bőséges képanyagánál fogva messze meghaladja az alcímbe megadott szerény „katalógus” megjelölést.

Hatvan év alatt közel 3000 db gyógyászati kerámiát gyűjtött össze a Wellcome Intézet. Ez az első kötet cca 1600-tól 1900-ig keletkezett angol és holland kerámiákkal foglalkozik, három részre osztva az anyagot: I. Gyógyszerészet. II. Ápolás és higiénia. III. Orvosi segédesszközök.

A szerző az első résznek szenteli a legnagyobb teret. 152 oldalon, 284 fotón 518 típust mutat be. Nem szerzői egyéni önkény, hogy az angol és holland anyagot egy keretben foglalva tárgyalja. Történeti, periodizációs és

földrajzi okok indokolják ezt a választást. A XVI—XVII. században, de még később is pontosan kimutatható az a hatás, melyet a holland kerámia az angol készítőkre gyakorolt. Nem hanyagolható el az a szempont sem, hogy ezen idő alatt a két ország között milyen szoros gazdasági és kereskedelmi kapcsolatok voltak. A britek számára nem kívánatos versenyt az 1672-ben elrendelt import zárlat — amely a holland ónmázás edényekre is vonatkozott — próbálta kiküszöbölni, eddigre már az angol kerámiatermelés képes volt a saját lábán is megállni, kormányzati támogatásra viszont szüksége volt. Meg kell még említeni azt a nem lebecsülendő művészeti kölcsönhatást, amely mind a két felet Távol-Keletről: Kínából érte. A szerző szempontjai közé tartozik az is, hogy a többnyire kék monokróm angol és holland kerámia minden más országból származó kerámiától jól megkülönböztethető, már csak azért is, mert a többiek — általánosságban — polikróm díszítésűek. A könnyebb tájékozódást kívánja szolgálni a szerző azzal, hogy a patikaedények datálási szempontjából igen lényeges jellemzőjét: a felíratot, leírásokban átírta modern latinra, de egyidejűleg mindig utal a korabeli London Pharmacopoeiában, valamint Culpeper híres Herbáriumban található eredeti elnevezésekre, így hagyva nyitva a kaput a további kutatómunka és az ellenvélemények előtt.



Jelzett angol edényeknél Godden, G. A.: *Encyclopaedia of British Pottery and Porcelain Marks* (London) 1964-ben megjelent munkájára támaszkodik, míg a holland jelzett edényeknél Wittop Koning, D. A.: *Delftse Apothekerspotten* (Deventer) 1954-ből való könyvére, ha a jegyek más monográfiákkal nem ellenkeznek. Ha igen, úgy saját kutatásaira támaszkodva kísérli meg a bizonyítást, illetve az ellentmondások feloldását.

Az I. részt (gyógyszerészet) az angol ónmázás edények mélyreható elemzésével kezdi, mikor is 1567-ben két antwerpeni mester: Jasper Andries és Jacob Jansen engedélyt kapott London városától műhely alapításra. Kérelmükben külön nyomatékkal említik, hogy patikaedényeket is kívánnak gyártani. Az első művészileg kiértékelt díszítések Christian Wilhelm southwarki műhelyében készültek 1628-tól kezdve, mint például a „bird on the rock” motívum. A körülbelül másfél száz évig uralkodó „fehér és kék” edényeknek három népszerű díszítő motívuma volt: 1. „az angyal”, cca 1660–1700 között. 2. „a madár” cca a XVII. század végétől a XVIII. század harmadik harmadáig. 3. „a kerub”, amely a XVIII. századi készítmények jellemzője.

A szerző igen részletesen kitér más díszítési módokra is, mint például „a pipázó férfi vagy a „fleur-de-lys” motívum. Dicséretes óvatossággal kezeli Crellin a földrajzi meghatározás és a datálás igen kényes kérdését. Csak cáfolhatatlan bizonyítékok birtokában foglal állást, miután jól tudja, hogy a keramikusok vándorlásaik során csak munkahelyet változtattak, de sajátos, egyéni stílusukat — kisebb jelentőségű helyi és részben változó divattal kapcsolatos hatásoktól eltekintve — mindig megtartották.

Elemzéseit az edények formájával kezdi (hatféle alakot, illetve alakcsoportot különböztet meg). A XVII. század közepéig az angol patikaedények felirat nélküliek voltak. Korábbi datálási polikróm „painted pots”-okat, melyek feliratosak, itáliai importnak minősíti. A formák beható elemzése után a mázatlan edényeket ismerteti, majd az ónmázások közül azokat, melyeken a jellemző 15-féle ornamentális díszítmény található. Külön kitér a „madár”-motívumon belül található számtalan változatra: „Apolló-páva”, „énekesmadár” stb. A „kerub” változatok közül: „kerub trombitával”, „kerub kagylóval” stb. A be nem sorolható motívumú angol patikaedényeket a VIII. fejezetben ismerteti.

A holland ónmázás patikaedények fejezetét azzal a 26 márka jelzéssel kezdi, melyek legtöbbször fordulnak elő a gyűjtemény anyagában. A németalföldi kerámia rövid történeti felvázolása után a delfti gyártmányokra tér át. Árnyalt díszítéssel való választja el a delfti formákat a hasonló angoloktól. Talán a sziruptartók különböztethetők meg legkönnyebben egymástól. Aromás víztartók és orvosságbor-palackok delfti szögletes — egyenes oldalúak — változatának nincsen angol megfelelője, nem úgy mint nálunk a habán és holicai palackok. A delfti patikaedények formájának problematikáját nehezíti az a tény, hogy ezeket a formákat Hollandián kívül Belgiumban (Tournai), Észak-Franciaországban (Lille) Berlinben, Koppenhágában is készítették. A haarlemi edények tovább nehezítik a helyes formaelnevezéseket. A szerző a Wellcome anyag birtokában nem osztja pl. Thomann véleményét, aki a máz keménységére, a festés primitív voltára és így tovább alapozza meghatározásait. Itt is az a sajnálatos tény derül ki, hogy a kerámiákkal foglalkozó szerzőknek nincs egységesen értelmezett szakmai „anyanyelvük”.

A díszítőelemek közül elsőnek a „páva” motívummal foglalkozik. Ezt a „design”-t 1665 előtt kezdték el alkalmazni és kb. 100 évig volt divatban 15 különböző kerámia műhelyben. 700 átvizsgált darab közül csak kb. 30% volt jelzett, 1764-ben rendelték el kötelezően a márka jelzett Delftben. Crellin a jelzetleneket csak feltételeesen fogadja el delfti eredetűnek.

A jelzetlen páva-motívumok további vizsgálatához 18 variációt ajánl a szerző, ami a kutatói módszeresség szép példája. A maga részéről a páva motívumú anyagot négy főcsoport szerint különíti el: 1. jelzett, 2. jelzetlen „everted” nyakú virágfüzérral, angyal és gyümölcs

motívummal, 3. jelzetlen „everted” nyakú, de virág-motívummal, 4. jelzetlen, egyenes nyakkal.

A holland edények közül 86 darabot analizál. 57 fotó — köztük színes is — segítségével sikerül is az olvasót „tárgyközbe” hoznia. A fotók nagysága: 5×9 cm. Ellentétben igen sok angol nyelvű kiadvánnyal a precíz leírásokban a tárgy nagyságát európai mértékegységben közli.

Sokrétűbb — főleg esztétikai szempontból — elemzéssel világítja meg az „egyéb motívum” címszó alá sorolt edényeket. A nem gyógyszerésztörténész számára talán ez a fejezet a legérdekesebb, mert formában, díszítésben, kartusban, gyógyszernevében, felirati betűtípusban stb. olyan gazdag változatosságot vonultat fel a szerző, hogy szinte minden tárgyat izgalmassá tud vázsolni.

A gyógyszerészetet tárgyaló I. rész harmadik fejezete az angol kerámia „hamupipőkéjéről” — a szerző nevezi így — az adagoló edényekről (dispensing pots) szól, amelyekről csak elvételezve találhatunk adatot az eddig megjelent irodalomban. — A szerző egyébként is igen élvezetes stílusú különösen ebben a fejezetben érvényesül legjobban. Érezhető szubjektív — mondhatnám megható — elfogódottsággal foglalkozik ezekkel a tárgyakkal „diszkrét eleganciájuk” miatt. Ritkán díszített, jelzetlen, kisméretű és sok mindenre használható tárgyakról van itt szó, melyeket a legkorábbi időkől kezdve készítettek. Korai és gyakori előfordulásukat az ásatások eredményei bizonyítják. A legrégibbek miniatűr albarellók, hasonlóak a magyarországi leletekhez. Ezeket a kis használati edényeket az ónmázásokon belül két részben elemzi Crellin. (500 db-bal rendelkezik a Wellcome Intézet!) Feliratos és felirat nélküliek. Van köztük kettő: a 186 és 187 számú, mely igen erős faenzai reminiscenciákat ébreszt a szemlélőben.

A Josiah Wedgwood nevéhez fűződő új korszak (XVIII. század 60-as évei) természetesen megkülönböztetett figyelemben részesül, hiszen ez az angol „cream, white and coloured earthenware” híres periódusa, mely nemcsak az angol, hanem az európai kerámiaművészetet is forradalmasította. E tárgykörben elsőként a sziruptartókkal foglalkozik a szerző. Ellentétben az azonos célt szolgáló kontinentális edényekkel az angol gyártmányúak jellemzője: a fűlnélküliség. Ezeknél a típusoknál igen nagy gondot fordít a szerző a különböző árnyalatú mázak pontos leírására. Sziruptartókon kívül azonos anyagból készítették olaj-pilula-píócámé és tamarindtartókat a legváltozatosabb formában.

A következő fejezetben az angol köcserepből készült állványedényzetet láthatjuk, melyeknek egy része rak-tározási célokat szolgált, de a másik, kisebbik része a királyi család címerével díszítve a patikai korpuszok fő helyein állottak.

Magyar vonatkozásában alig ismert patikai kerámia eszközt ismerhetünk meg az angol gyógyszerészeti csempek (tiles and slabs) című fejezetben. Ezeknek a lapos tábláknak patikai funkciójuk az volt, hogy rajta keverték össze a kis mennyiséget igénylő olajkompozitákat, de pilulát is készítettek rajta. A szerző először anyaguk alapján, másodsor alakjuk (téglány, szív, pajzs, ovál, négy-, hat-, nyolcszögletű) szerint, végül pedig a rajtuk látható — máz alatti — igen dekoratív díszítésük szerint osztályozza és elemzi (a heraldika itt igen fontos szerephez jut) a nálunk megőrzésre sem méltatott kerámia lapokat. Mozsarak és egyéb kerámiából készült készülékek ismertetése zárja a gyógyszerészeti részt.

A II. rész az ápolás és higiénia területén használatos edényeket tartalmazza. Ízelítőül csak egyes fejezetek címei: Betegtető csészék, „Pap boats”, melyet talán így lehetne lefordítani: csecsemő táplálására szolgáló pempő („papi”) csészék, melyek rendszerint csónak alakúak. Ezeket nemcsak kerámiából, hanem ónból, ezüsből, csontból és fából is készítették. A XVII. századtól a XIX. század közepéig voltak divatban, míg ki nem szorította a cuclisalak, mely már a következő fejezet címe. Az ételmelegítőket (veilleuses) mutatja be a negyedik fejezet. A fűszerekkel esetleg borral ízesített aludtfejtartók (posset-pots) az ötödik fejezet témája,



míg hatodikként a kanalakat és mérőeszközöket írja le és illusztrálja a szerző. Tévedés lenne azt hinni, hogy a mi korunkban olyannyira — csak a célszerűség szintjére — lefokozott egészségügyi tárgyak a korábbi századokban nem viselték magukon a kor stílusirányzatait, díszítő és formakultúráját. Ellenkezőleg. A Wellcome gyűjtemény itt megismert példányai bármelyik múzeum legszebb vitrintárgyai közé sorolható.

Kevésbé mondható el ugyanez *csak* a higiéniaival kapcsolatos tárgyakról, bár magam ismerek egy kanadai gyűjtőt, aki éjjeliedényekre specializálta magát és gyűjteménye pazar lakásának legszebb műkincsei, ezek az igen „prózai” tárgyak. Crellin hihetetlen módszerességgel dolgozza fel ezt a témát is a köpöcsészéktől az ágytálakig, „kacsáktól” a bidékig.

A könyv III. — utolsó — része az orvosi segésszközökkel foglalkozik: vértálak, borbély-sebész tálak, szemfürdők, inhalálók, a XIX. században divatban volt Gall-

féle frenológiai fejek és a jobbára Wedgewood jelzésű — orvosokat ábrázoló kámeák.

A valóban úttörő munka értékét igen magas szintre emeli a 329, bőséges irodalmat is tartalmazó, lábjegyzet, valamint a 155 kötetet, tanulmányt, cikket fel-sorakoztató bibliográfia és a tájékozódást könnyítő index.

A kötet bevezetőjében a szerzőről szerényen csak annyit közölnek, hogy orvos-gyógyszerésztörténész, úgy érzem, hogy teljesebb képet kaphatunk róla, ha tudjuk, hogy: PH. D.; B. PHARM.; M. Sc. stb. Könyvének szaktanácsadója Mrs. Lothian Short volt, aki az egyik legnagyobb és világszerte elismert patikaedényszakértők egyike.

A könyv kiállítása, tipográfiája a magas színvonalú angol könyvkiadás legszebb hagyományait követi.

Pataki Zoltán



## СОДЕРЖАНИЕ

### НАУЧНЫЕ СТАТЬИ

Михай Задор: Столетний юбилей охраны венгерских художественных памятников .....	157
Бела Хорват: Данные к жизни и творчеству Герда Веис Фехер .....	173

### ИССЛЕДОВАНИЕ

Мария Прокопп: Стилистический анализ по готическим фрескам крепостной капеллы в Эстергоме .....	187
Бела Дерешши: Мастера резьбе по дереву в ордене св. Павла .....	199

### ДА ННЫЕ

#### ВЕНГЕРСКИЕ ХУДОЖНИКИ В МИРЕ

Пал М. Кишш: Андраш Борди .....	216
Габор Э. Погань: Дюла Якоби .....	219
Габор Тибели: О художнике Лайош Салаи .....	221

### ОБЗОР КНИГ

Янош Вег: Художественные памятники в районе Хевеш Ред.: Дэжэ Дерчени, Пал Воит (Топография художественных памятников в Венгрии том VIII) Издательство Академии, Будапешт 1969 .....	224
Ласло Мольнар: Хэдвиг Саболичи: Мебельное искусство в Венгрии на рубеже в. XVIII—XIX. Издательство Академии Будапешт 1972 .....	227
Имре Катона: Магда Бунта—Пал Дюлаи: Batíz monografia manufacturii de faianta fina, Cluj, Исторический Музей 1971 .....	229
Золтан Патаки: Crellin, J. K.: Medical Ceramics. Wellcome Institute, London, 1969 .....	230



## TABLES DES MATIÈRES

### ÉTUDES

ZÁDOR, MIHÁLY: 100 <sup>e</sup> anniversaire de la protection des monuments historiques en Hongrie . . . .	157
HORVÁTH, BÉLA: Documents sur la vie et l'art de György Weisz Fehér . . . . .	173

### RECHERCHES

PROKOPP, MÁRIA: L'examen du style des fresques gothiques à la chapelle du château d'Esztergom . . . . .	187
GYÉRESSY, BÉLA: Les paulistes maîtres des sculptures . . . . .	199

### DOCUMENTATION

#### ARTISTES HONGROIS AU VASTE MONDE

M. KISS, PÁL: András Bordy . . . . .	216
POGÁNY, Ö. GÁBOR: Gyula Jakoby . . . . .	219
TIBÉLY, GÁBOR: De Lajos Szalay . . . . .	221

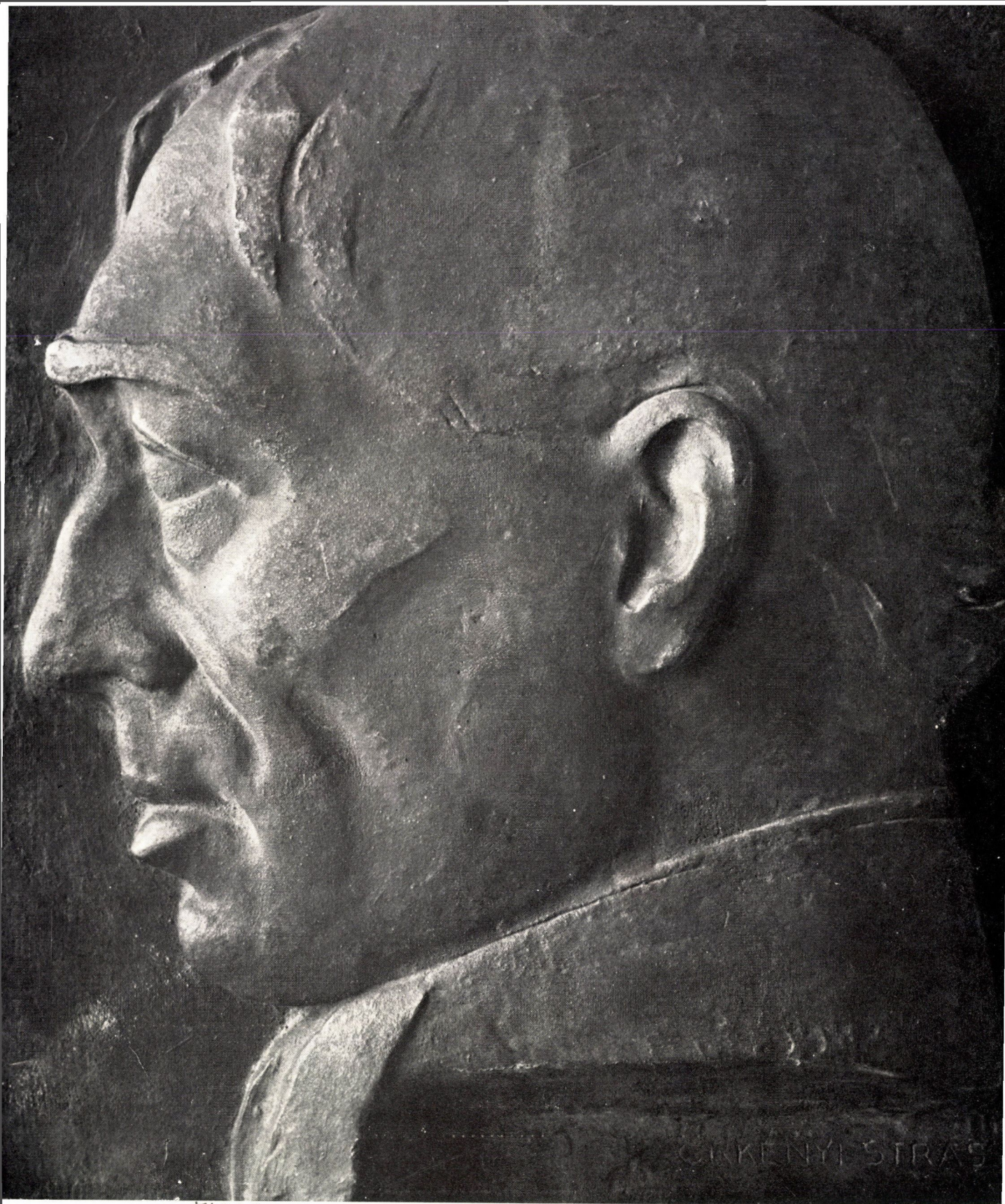
### REVUE DES LIVRES

VÉGH, JÁNOS: Monuments historiques du comitat Heves I. Rédigé par Dezső Dercsényi—Pál Voit. (Topographie des monuments historiques en Hongrie Vol. VIII) Éditions de l'Académie. Budapest, 1969 . . . . .	224
MOLNÁR, LÁSZLÓ: Hedvig Szabolesi: L'art du meuble en Hongrie à la rencontre de XVIII <sup>e</sup> et XIX <sup>e</sup> siècles. Éditions de l'Académie Budapest, 1972 . . . . .	227
KATONA, IMRE: Bunta Magda—Gyulai Pál: Batiz monografia manufacturii de faianta fina, Cluj, Musée d'Histoire, 1971 . . . . .	229
PATAKI, ZOLTÁN: Crellin, J. K.: Medical Ceramics. Wellcome Institute, London, 1969 . . . .	230

Terjeszti a Magyar Posta. Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél, a posta hírlapüzleteiben és a Posta Központi Hírlap Irodánál (KHI, 1900 Budapest V., József nádor tér 1.) közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a KHI. 215—96162 pénzforgalmi jelzőszámára.

Egyes példányok beszerezhetők az 1055 Budapest V., Bajcsy-Zsilinszky út 76. sz. alatti hírlapboltban, az *Akadémiai Kiadónál*, 1363 Budapest V., Alkotmány u. 21. Telefon: 111—010. Pénzforgalmi jelzőszámunk: 215—11488, az *Akadémiai Könyvesboltban*, 1368 Budapest V., Váci u. 22. Telefon: 185—612.





51302

# MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

AKADÉMIAI KIADÓ • 1973 • XXII. ÉVF. 4. SZÁM



# MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

1973

SZERKESZTI

POGÁNY Ö. GÁBOR

SZERKESZTŐ BIZOTTSÁG

ARADI NÓRA, DERCSÉNYI DEZSŐ, KATONA IMRE, KONTHA SÁNDOR, MOJZER MIKLÓS,  
VAYER LAJOS

## TARTALOMJEGYZÉK

### TANULMÁNYOK

KATONA IMRE: A késő-habán kerámia és a XVIII. századi fajansz néhány kérdése 233

### KUTATÁS

ZOLNAY LÁSZLÓ: Középkori díszkutat Budán ..... 254

LENGYEL BÉLA: Örkényi Strasser István ..... 262

### ADATTÁR

SARADZE GURAM: Zichy Mihály ismeretlen munkái ..... 271

SARADZE GURAM: Zichy Mihály és Mary Etlinger újonnan felfedezett művéről ... 276

PEREHÁZY KÁROLY: Az újságíró Herman Lipót ..... 278

### KÖNYVSZEMLE

*Urbán Nagy Rozália*: A régi Oroszország festészete, Leningrád,  
„Aurora” 1971. .... 284

*Urbán Nagy Rozália*: Az ó-orosz festészet kincsei, Moszkva, „Szovjet-  
kij Hudozsnyik” 1971. .... 284

*Rózsa György*: Kunst der bürgerlichen Revolution von 1830 bis  
1848/49. Berlin, 1973. .... 285

*Tompos Ernő*: Jiří Louda: Blasons des villes d'Europe Gründ Paris,  
1972. .... 287

*László Emőke—Szabó Katalin—Vadászi Erzsébet*: Az 1970. évi  
magyar művészettörténeti irodalom bibliográfiája ..... 289

---

*A címlapon: Örkényi Strasser István Somlyó Zoltán portréja*

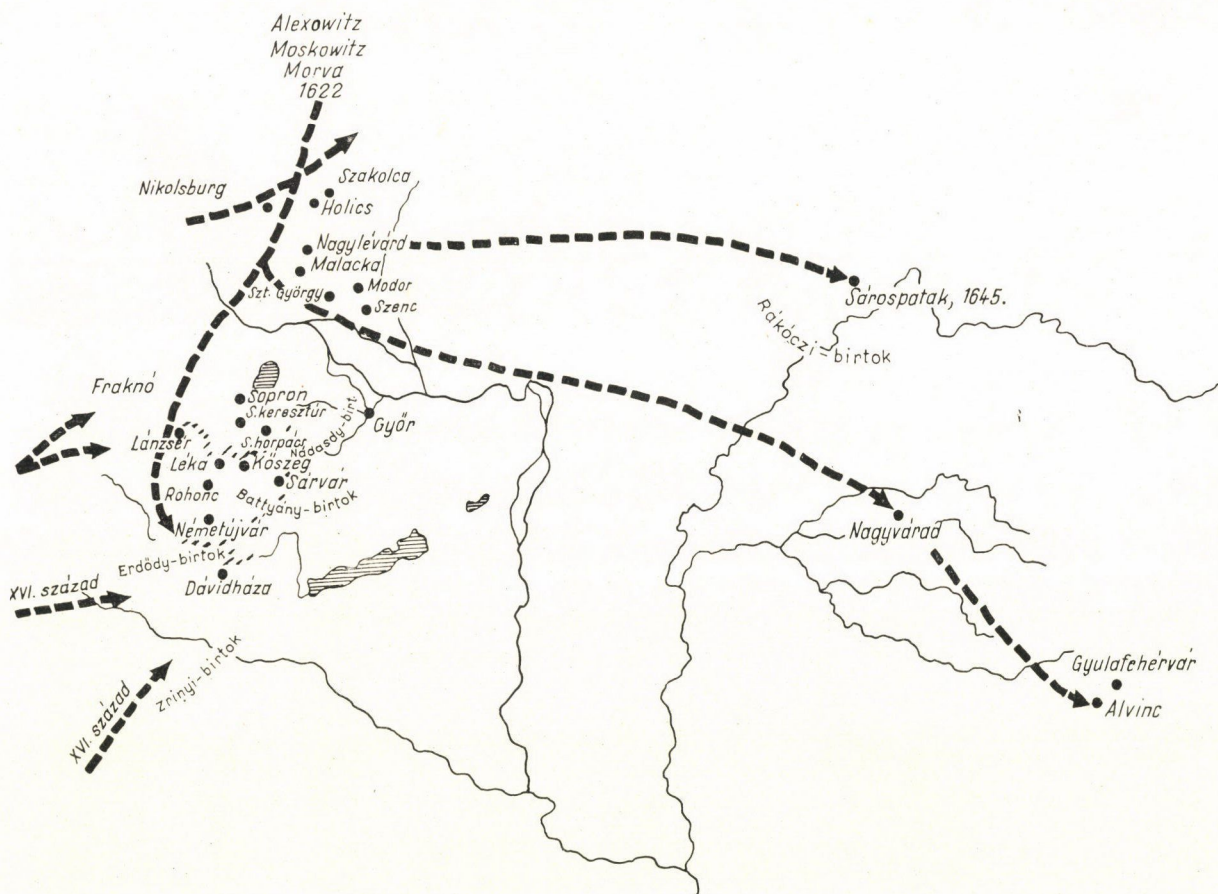


## A KÉSŐ-HABÁN KERÁMIA ÉS A XVIII. SZÁZADI FAJANSZ NÉHÁNY KÉRDÉSE

Az európai — ezen belül a magyar — kerámiatörténet egyik legkiemelkedőbb fejezete az ún. „habán kerámia” korszaka. Ez 1580—90-tól kb. a XVIII. század közepéig, illetve második feléig tart, de még a XVIII. század végén, a XIX. század elején is találkozhatunk habán hatású alkotásokkal. A habán kerámiát azok a nyugatról Közép-Európába emigrált mesterek teremtették meg, akiket anabaptista hitük miatt üldöztek Európa-szerte. A habán kerámia technikailag annak a fajanszkultúrának szerves folytatása, mely Mátyás alatt a XV. század végén Magyarországon megindult, művészileg azonban attól alapvetően eltér. A habán kerámiában szinte szintetizálódtak azok az eredmények, melyeket Európa eddig elért.

Érthető, hogy a habán kerámia iránt a múltban és jelenleg is intenzív az érdeklődés nemcsak nálunk Magyarországon, hanem Európá-szerte, sőt Amerikában,

Kanadában is. Ez nemcsak azzal magyarázható, hogy Kanadában még ma is élnek az erdélyi anabaptisták leszármazottjai, és hogy az ugyancsak anabaptistikus menzoniták itt a legerősebbek, legnagyobb létszámúak, hanem összefügg azzal az általános érdeklődéssel, mely e kerámia iránt a világon mindenütt megnyilvánul. A habán kerámia a köztudatban általában a virágzó időszakokkal kapcsolódik össze, mely a XVI. század végétől kb. a XVIII. század közepéig tart, pedig legalább ilyen izgalmas e kerámia utolsó periódusa, az elnépiesedés is. Erről viszonylag kevés tanulmány, értekezés készült. Ennek tulajdonítható, hogy a népi kerámiával való érintkezésnek, egymásrahatásnak számtalan problémája ma is tisztázatlan. Nem állítjuk, hogy tanulmányunk e hiányt pótolja, örülnénk, ha e bonyolult kérdésnek csupán egy-egy részletében sikerülne előbbre jutnunk.



1. Habánok Magyarországon



A bokály mint főnév, egy olyan gömb alakú, hengeres-nyakú edényformát jelöl, melyet a közelmúltig használtak az ország különböző részein, a Felvidéken, az Alföldön, a Dunántúlon egyaránt, klasszikus hazájának azonban Erdélyt tekintik. Miután ezek többnyire a habánoktól ismert ónmázás-eljárással készültek Magyarországon, érthető, hogy az 1621-ben és azt követően Alvincen letelepedő újkeresztényeket tekintették újra-alkotóinak. A bokály szó olasz eredetű és eredetileg cserép-kancsót jelent. Az első rávonatkozó adat 1549-ből való. Ebből vonták le azt a következtetést, hogy a Mátyás idejében Olaszországból importált fajansz-készítményekkel egyidőben került nyelvünkbe a bocál szó. Később azonban az országot ért tragédia következtében ez az ismert áru majdnem teljesen eltűnik. Így a bokály szó egyre ritkábban szerepel és csak akkor terjed el ismét, amikor az anabaptisták újra elkezdik a bokály-formák készítését [1]. Ez a magyarázat többé-kevésbé meg is felelne, ha a szó csak ebben az értelemben szerepelne nyelvünkben. Ezzel szemben a XVII. és XVIII. századi erdélyi conscriptiók és inventáriumok adatai között gyakran szerepel jelzőként is, mint pl. a „bokály-kályha”, „bokály-kemence”, „bokályos-kályha”, „bokályos-kemence”, „bokályos-ház”, „bokályos-szoba” stb. [2]. Ez utóbbi megjelölés nehezítette a fogalom tisztázását.

A szóval és jelentésével többek között Krisztinkovich is foglalkozott. Az alvinci újkeresztény fajanszokról 1960-ban írt tanulmányában meg azt állítja, hogy „a fajanszot nevezték bokályedényeknek” [3]. Később azonban e feltevését módosítja, önálló nyelvészeti hipotézist konstruál [4]. Szerinte a szó gyöke a bog (bok), származéka pedig a „boglar”, mely sokkal előbbi a magyar szóhasználatban, mint a német Pokal s az olasz boccale. A boglár többek között — Krisztinkovich okfejtése szerint — umbo, umbilicus, bulla, ornamentum stb. mellékjelentésű és ugyanazt jelenti, mint a francia boucle, a német Buckel, a latin buccula, az olasz baccola stb. A dudort, búbot, bogyót, büttyöt, hólyagot jelentő, érzékeltető szó tehát edényekre vonatkoztatva is ugyanúgy domborzatot, dombormívast vagy gerezdetet jelent, mint fali- vagy kályhacsempek esetében. Ugyanakkor szobák és kályhák bokályai közt „szín mázzal cifrázott”-akkal is találkozunk, ami azt mutatja, hogy nem a plaszticitás, a domborzatos vagy gerezdes felület-díszítés az ún. „bokályos” kétségkívül ismérve és nem a felület ónmázottsága, hiszen „bokályos zöld mázú”, tehát ólmázás kályháról is tudunk (Nagybun, 1692) [5].

A bokályos jelző helyes értelmének felfedezésében olyan megoldást kell találnunk, mely a legkülönbözőbb értelmű és összefüggésű adataink tanulságaival megegyezik. Nemcsak „virágos fejrő mázú” (1765: Bethlenszentmiklós), tehát ónmázás bokálykályhák találhatók emlékeink között, hanem ólomházú (Bokáljos zöld mázú, 1692: Nagybun) ugyanúgy, mint a „fejrőrel és kékkel”, vagyis ón és engóbbal „elegyes mázú” (1784: Szt. Benedek) is. Tehát a mázazottság és a színnek milyensége ugyanúgy indifferens a bokályos ismérvei közt, mint a felület síkszerűsége, illetve plasztikussága vagy az anyag mibenléte, hiszen nemcsak kerámialapot említenek így, hanem falikárpitot, vagyis textilt is. Bethlen Gábor 1629-ben készült gyulafehérvári kastélyának ingóságai között 5 „Bogal-kárpit” is előfordul [6]. Ez az adat világosan mutatja, hogy a bokályos nemcsak ónmázást nem jelent, hanem még kerámiát sem feltétlenül. A kárpit textúrája alig hasonlít a kerámiára, így a bokály szó állítólagos plasztikus, domborzatos jelentését sem hozhatjuk tárgyunkkal összefüggésbe. Bár a többnyire ónmázás technikával dolgozó habánok — éppen az ónmázás karaktere miatt — olyan csempeket készítettek, melyeket pozitív-negatív minta díszített, ez azonban még ónmázásban nem meríti ki a „bokályos” fogalmát, csupán arra utal, hogy „újkeresztény” munkával állunk szemben. E brokátmin-tájú, szövetdíszű csempeket a legváltozatosabb mázakkal látták el. Ha zöld vagy sárga fazekas mázzal öntötték le, akkor a csempe pusztán plaszticitása érvényesült. A minta meredek falai mentén a vastagabban elhelyezke-

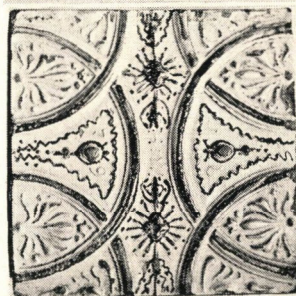
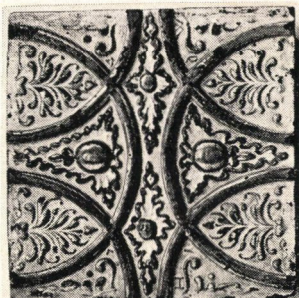
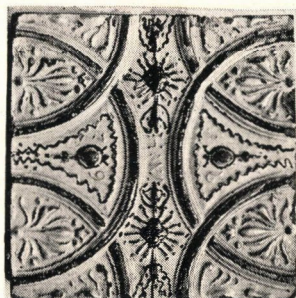
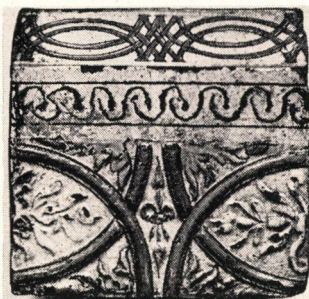
dő máz fokozta a plaszticitást, a domborzatot. Fehér, vagyis fedőmáz esetén szintén érvényesült az alap és a kiemelkedő felület, bár korántsem annyira, mint a fazekas máz alatt. Ezért a domború felületet gyakran szabdkézsel festett virágokkal, levelekkel és más mintákkal díszítették. A bokály legfőbb jellegzetessége a mintázat folytonossága. Ezt egyébként a sárospataki vár bokályos házának terülmustrás mintasora is bizonyítja. Ez azonban török importáru és nem Magyarországon készült habán munka. Kályhák esetében is csak hasonlót érthetünk „bokályos” alatt. Elég ha az Iparművészeti Múzeum habán kályháját [7] ilyen szempontból megvizsgáljuk. Ezen is megtalálható a mintasor folytonossága, melyet mindenekelőtt a virágelemeket keretező plasztikus vonaldísz alkot. Ezt a vonalszerkezetet négy sajátosan összekombinált tulipán kontúrja alkotja, a mezőkben különböző helyzetű és alakú virágtövek színes, stilizált rajzai foglalnak helyet. E kályhán egy csempe alkotja a végtelen mintasor legkisebb elemét, az ún. „raportot”. A fejlődés valószínűleg itt is az egyszerűtől halad a bonyolultig, vagyis a minta gazdagságát, összetettségét a raport nagysága határozza meg.

Az ismétlődő mintaelemor mindenekelőtt a textil-művészet egyes ágaira, mint pl. a nyomtatott és a szövött anyagokra jellemző. Itt is a legkisebb mintaelem, az ún. raport segítségével alakítják ki a mintasort, miként ezt kályhák esetében is láttuk. Nem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy ez a raportos elrendezésű, úgynevezett „bokályos” díszítőmód fali- és padlócsempekről került át a kályhák egyes, főleg erdélyi típusaira.

A bokály szó nem a habánok megjelenésével került nyelvünkbe, hanem sokkal korábban. Erre utalnak az oklevél-szótár — már idézett — XVI. századi adatai is. Előbb edényekre vonatkoztatták, s csak a XVII. század elején kezdik használni falicsempek és kályhák jelölésére is. Az 1625. május 1—29. között hozott gyulafehérvári limitáció árszábai között „a zöld mázas”, „tarka cifrás mázas”, „paraszt cifrás” és „paraszt közkályhán” kívül a legdrágábbként a „német módra csinált szép tarka öszvejáró virágos kályhakat” említik. A limitáció nemcsak a „szép tarka” virágos díszítést hangsúlyozza, hanem annak „öszvejáró”-ságát, vagyis bokályozottságát is. Mindenesetre akkor még bokályozottságát „öszvejáró”-ként — tehát, magyarul említik. Egyébként ugyancsak magyarul említik az 1626. május 24-től június 17-ig, az 1627. április 4-től 10-ig, valamint az 1627. október 22-én hozott gyulafehérvári limitációk is. Pusztán érdekességként említhetjük, hogy csempekre vonatkoztatott első bokály szavunkkal Szalánczi István kapitány Rákócziak 1632. augusztus 12-én Konstantinápolyból írott levelében találkozunk. „Az mely mester az bokályos házat csinálta volt, Keg(yel)mes uram neve nélkül, azt én nem tudom, ki legyen” [8]. Hogy készítője nem hazai volt, az számos adatból nyilvánvaló. A kolozsvári számadások egyik 1642. évi aug. 30-i tétele azonban minden esetleges kétséget eloszlat, mert ebből kiderül, hogy aki alá lovat és szekeret adtak Fehérvárig „Az Bokaj Czináló Teorok” volt [9]. Ezekből az adatokból úgy tűnik, hogy a bokály mint jelző a törökség közvetítésével a XVII. század első évtizedeiben kerülhetett Erdélybe, talán a bokály-lapok divatjának fellendülésével. Ezzel szemben már XVI. századi bokályszavaink közt is találhatunk számos jelzős értelműt, ugyan nem fali- vagy kályhacsempe-lappal, hanem edénnyel kapcsolatban. Eddigi adataink szerint a bokály mint jelző 1556-ban szerepel először, majd 1589-ben és 1594-ben. 1556: N „bokályachése”, 1589: „bocal chése”, 1594: „bokali tálachka”. Ezek nem lehetnek mások — írja Krisztinkovich Béla —, mint dudorokkal, gerezdekkel ellátott edények. Ennek ellenére mégsem lenne helyes, ha a bokályos jelzőt e kifejezésekkel hoznánk közvetlenül vagy közvetve összefüggésbe. Ugyanis nem a plasztikusság a bokályos ismérve, hanem a raport-szerűen ismétlődő, végtelenített mintasor, legyen az festett, tehát teljesen síkszerű, vagy plasztikus gerezdekkel, illetve bordákkal tagozott. A bokálycsésze alatt alig érthetünk mást, mint körbefutó plasztikus dudorokkal, illetve bordákkal díszített felületű csészét. A bokályostál szintén a peremen vagy az öblös részen



körbefutú plasztikus vagy bemélyített tojás-, illetve pont sorú díszítésről nyeri elnevezését. Látszólag ellentmondó, hogy a bokályos esetében legtöbbször plasztikus mintasort értünk, s a bokályt mint jelzöt mégsem a plaszticitással hozzuk kapcsolatba. Azonban — mint láttuk — a bokályos klasszikus ismérve mindenkor a végtelenített

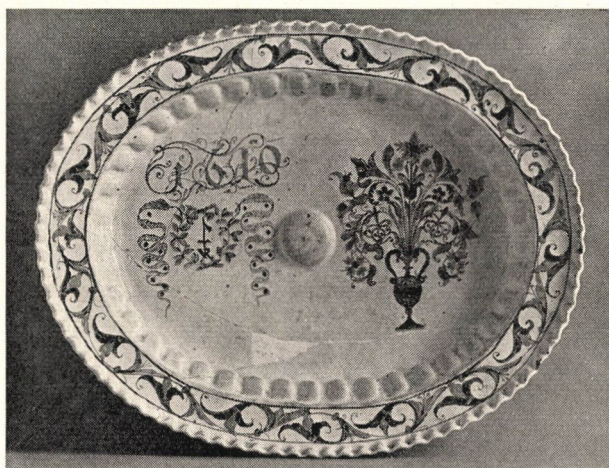


2. Bokályos vagy „öszvejáró” csempék a kolozsvári Történeti Múzeum anyagából.

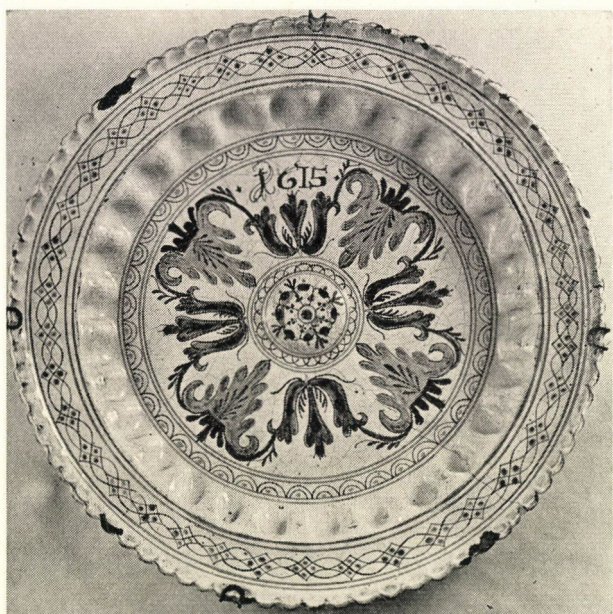
mintasor. Így tehát nemcsak fali- és kályhacsempékre nézve áll előttünk tisztán a bokályos jelző, hanem edényekre vonatkozóan is. Ugyanis itt is a raport-szerűen ismétlődő mintasor a jellegzetes, sajátos ugyanúgy, mint a fali- és kályhacsempéknél. Az edények díszítettségére utaló bokályos jelzöt még a XVII. század végén is használták helyel-közzel Erdélyben, mint ezt Apafy Mihály számadáskönyvei tanúsítják[10]. Ezek a bokályos-díszű engóbos, valamint ön- és ólomházas edények különböző típusokat, formákat képviseltek. A fehér és kék-edények bokályos díszítését feltehetően körbefutó, tehát körszerűen egymásbamenő mintasor alkotta, melyet kék tárgyak esetében oxiddal színesített (zöldre, sárgára) vagy fehérén hagyott ónmázzal, fehér tárgyaknál pedig különböző színű oxidokkal alakítottak ki. A zöld, tehát réz-oxiddal színezett ólomházas edények bokályozottságát körbefutó plasztikus minták alkották. E tárgyak hornyolt vagy plasztikus díszítettségét mintába öntéssel biztosították. Ez az adat tehát egyben arra is figyelmeztet bennünket, hogy ólomházzal készült plasztikus körkörös mintájú edények is habán készítőre, esetleg Alvincra utalnak.

Míg tehát a bokályos jelzöt a legkülönbözőbb edényfajtákra alkalmazzák — csészére ugyanúgy, mint tálra vagy korsóra —, a bokály-edény alatt egy meghatáro-

zott edényformát, kerek talpon álló, gömbhasú és hengeres-nyakú korsót értettek. A bokályt — ezt a sajátos alakú edényt — erdélyi specialitásnak tartják, jóllehet a Felvidéken, Ausztriában, Csehországban és még Európa számos országában ismert és gyakran készített edénytípus volt. Mind ez ideig úgy tudtuk, hogy az Erdélyben letelepedett habánok kezdték készíteni ezt az edénytípust. Más forrásaink arról tanúskodnak, hogy ezt a nem lokális, hanem országsszerte ismert és használt edényformát már a XVII. század elején készítették, mégpedig nemcsak Erdélyben és a Felvidéken, hanem Nyugat-Magyarországon is. A Batthyányak egyik várának ingóságai között már 1634-ben szerepel „Bokália”[11]. Egy másik — ugyancsak a Batthyány-levéltárból előkerült adat szerint — a XVII. század 50-es éveiben már megindult a felvidéki „bokályedények” áramlása Nyugat-Magyarországra és feltehetően Erdély felé is. A bokályoknak csak a formájuk — kerek talp, kidudorodó test, hengeres nyak — volt azonos, nagyságuk igen különbözött. Az első bokályokra emlékeztető hasas-testű, kicsit tölcseres-nyakú, alacsony, kerek talpú edény a XIII. szá-



3. Ün. „bokályos” tál 1610-ből. Iparművészeti Múzeum tulajdona.



4. Ün. „bokályos” tál 1615-ből. Iparművészeti Múzeum tulajdona.



zadi bizánci anyagban maradt fenn. A XIV. századi orvieto-i bokály teste szegletes, nyaka hengerszerű, s ke-  
rek talpa alig látható. A XV. századi budai bokályt a  
rövid nyak, a tojás-szerűen nyúlt, kidudorodó test és  
kiöntő jellemzi. A XVI. század végi (1570—80 körüli)  
Isnik-i török bokály lapos, korteszerű testtel, tölcsérszerű  
nyakkal és kecses füllel készült. Az első ismert XVII.  
század eleji magyar bokály-edény nemcsak a törökhöz  
és az orvieto-hoz, hanem az állítólag Budán, Mátyás  
műhelyében készült darabra sem hasonlít<sup>[12]</sup>.

Furcsa és ellentmondásosnak tűnik, hogy míg a kor-  
só-formát jelölő bokály szavunk már a XVII. század ele-  
jén országszerte ismert — nyugaton ugyanúgy, mint ke-  
leten —, a bokály szó melléknévként, illetve edények-  
vagy fali- és kályhacsempék jelzőjeként Erdélyen és  
Kelet-Magyarországon kívül az ország más részein nem  
fordul elő. Ebből arra következtethetnénk, hogy a bo-  
kály-szó főnévi használata feltehetően itáliai eredetű, a  
boccale származéka — s a XV. század második felében  
terjedt el nálunk. A jelzői értelmű bokály vagy bokályos

szó viszont a törökség közvetítésével került Erdélybe,  
még a bokálylapok divatjának fellendülése előtt, a XVI.  
század közepén. Tehát míg a bokályos jelző Erdélyen  
kívül sehol sem ismeretes Magyarországon, bokályos  
kályhát Alvincen kívül a felvidéki habán telepeken is  
készítettek. A csehszlovák Landsfeld szinte az összes fel-  
vidéki habán telephelyet átkutatta régészetileg, így Ko-  
solnát is. Itt került elő több olyan 1680 körüli csempe-  
töredék, mely bokályos-kályha-tartozék volt<sup>[13]</sup>. Ezen  
nem egy vagy kettő, hanem négy csempe alkotta a leg-  
kisebb mintaelemet, a raportot. Itt már a díszítés min-  
den eleme plasztikus, mivel a minta plasztikailag adott.  
Ez a díszítés nem igényel olyan szabadkézi ügyességet,  
mint ott, ahol pusztán egy sima felület áll a festő ren-  
delkezésére és azt kell ismétlődő mintaelemekkel kitölte-  
nie. A kosolnai csempék mintaelemei más és mélyebb  
összefüggések megítéléséhez is hozzásegítenek. Azt, hogy  
ez a kályhatípus csak Erdélyben terjedt el Magyarorszá-  
gon a XVII—XVIII. században, sokan oszmán—török  
hatással magyarázzák. Így azt hihetnénk, hogy a török  
hatást mutató, sőt kezdetben Törökországból importált  
bokálylapok hatására az erdélyi habán bokály-csempék  
török, illetve keleti csempék mintáit őrzik a XVII. szá-  
zadban. Éppen a kosolnai csempe bizonyítja, hogy szó  
sincs erről. Az erdélyi, illetve az Erdélyben piacra talált  
felvidéki készítésű bokálylap mintái nem török, hanem  
észak-itáliai előképre utalnak. A bokályon levő brokát-  
minta ismert párhuzamai a XV. század közepéről és Ve-  
lencéből valók.

Nem kétséges, hogy a reneszánsz brokátok első típu-  
sai és a közel-keleti brokátminták annyira közel állnak  
egymáshoz, hogy szétválasztásuk, illetve megkülönböz-  
tetésük nem mindig könnyű. A fejlődés során egyre job-  
ban sajátosul és telítődik lokális elemekkel Itália kora-  
reneszánsz textilművészete. A XV. század közepén és  
második felében már világosan megkülönböztethetők egy-  
mástól Közel-Kelet és Itália brokátmintái. A kosolnai  
kályhacsempe mintája nemcsak az itáliai, közelebbről a  
velencei eredet kétségtelen tanúbizonyítéka, hanem an-  
nak is, hogy átvételére valamikor a XV. század végén,  
XVI. század elején kerülhetett sor. Az átvételtől a XVII.  
század közepéig eltelt másfél, két évszázad alatt a minta  
feltehetően „közkezen” forgott, amit annak néhány, sa-  
jatosult, az eredetitől eltérő vonása bizonyít.

Az elmondottakból úgy tűnik, hogy nemcsak az erdélyi,  
hanem a felvidéki anabaptisták is készítettek boká-  
lyos-kályhákat. Bár e kályhák nagyobb része az erdélyi  
habánok műhelyeiben készült, azonban mint a kosolnai  
példa is mutatja, egy részük felvidéki eredetű. A felvidé-  
ki habán kollektívák népesebbek voltak, és műhelyeik  
nagyobb kapacitásúak az erdélyiekénél, s így termékeiket  
importálni tudták Kelet-Magyarországra és Erdélybe is.  
Emellett bizonyára az ország más részeinek kályhaszük-  
ségleteit is kielégítették. Abból ugyanis, hogy a bokályos  
kályha fogalmát Erdélyen kívül nem ismerték az ország  
más részein, még nem következik, hogy magát a kályhát  
sem ismerték volna. Figyelemre méltó momentum, hogy  
a habán kályhákat a kortársak mindig megkülönböztet-  
ték a közönséges kályháktól. Ebben az sem okozott külö-  
nösebb nehézséget, ha technikailag ugyanolyan ólommá-  
zas készítményekkel álltak szemben, mint a céhes faze-  
kasok készítményei. Az úgynevezett zöld- vagy fazekas-  
mázás kályhák általában a parasztfazekasok jellegzetes  
készítményei. Kastélyaink, udvarházaink leltáraiban,  
konszkriptcióiban ugyanakkor még a nem szakember  
összeírók is többnyire megkülönböztetik az egyszerű fa-  
zekasok és a habánok készítményeit. Mi különbözteti  
meg elsősorban a habán fazekasok kályháját a paraszt-  
fazekasok készítményeitől?

Bár a habánok az ólommázás eljárástól sem idegen-  
kedtek — mint ezt erdélyi és Vas megyei példák is mu-  
tatják —, elsősorban az ónmázás fajansz készítése állt  
hozzájuk a legközelebb. E technika ismerete és virtuóz  
alkalmazása volt kezükben az a többlet, mely megkülön-  
bözött helyet, társadalmi megbecsülést biztosított nekik.  
Az ónmázás készítmény nemcsak abban különbözik  
az ólommázástól, hogy magasabb hőfokon égetik, mely-  
nek biztosítása fazekaskemencében lehetetlen, hanem ab-



5. Habán „bokályos” kályhacsempe-töredék. Kosolna, 1680 körül.



6. Habán „bokályos” kályhacsempe-töredék. Kosolna, 1680 körül



ban is, hogy az ónmáz takarójellege következtében alkalatlan plasztikai finomságok kifejezésére. Így az ónmáz-as technikánál a fazekasnak el kell tekintenie a plasztikai finomságoktól, s csak olyant ábrázolhat, mely erősen kiemelkedik a síkból. Itt a domború és hosszú felületek átmenet nélkül vagy csekély átmenettel mennek egymásba. Tudjuk, hogy a magyar kályhaművészetben már a habán kerámia megjelenése előtt két eljárás dominált. Egyfelől a csempék egészen vagy részben korongon történő előállítás, másrészt a préselés útján való csempékészítés. Ezekkel egyidőben előfordul a két technika együttes alkalmazása is. Ezt példázzák azok a csempék, melyek a besztercebányai Bothár-féle ház alapozásakor kerültek felszínre s ma a Nemzeti, illetve az Iparművészeti Múzeumban találhatók. A csempék külső felülete, a gótikus architektúrában levő szent-alakok préseléssel készültek, míg a csempék belső, az összeillesztést biztosító elemeit koronggal alakították ki. Ezek azonban — mint a felületek plasztikai finomságaiból kitűnik — fazekasmáz-as eljárással készültek. Ha ezeket az ugyancsak préseléssel előállított habán csempékhez hasonlítjuk, a különbség azonnal szembeszökő. A habán csempéken már nyomai sem találhatók ennek a finom, meggondolt plasztikai fogalmazás-módnak. Igaz ugyan, hogy a habán virág- vagy ornamentika-ábrázolás eleve nem igényelt plasztikai finomságot, másrészt a préselés — a formák gyors kopása következtében — is eléggé kizárja az aprólékos, részletező ábrázolást.

A felvidéki Kosolnán talált XVII. századi csempe — mely a habánok hasonló készítményei között is külön típust képvisel — a különbségek ellenére is jól mutatja a habán csempékészítés sajátosságait. Mintája a besztercebányai csempéken látható sajátosságokkal ellentétben — szinte átmenet nélkül, meredeken emelkedik ki az alapból. Az ábrázolás ornamentikális jellegű, pedig a csempe készítésének idején — a XVII. század 50–80-as éveiben — már feloldódott a habánok ábrázolási tilalma, s az ornamentális elemek mellett ember és állat-alakokat is ábrázolhattak [14]. Itt tehát az ábrázolás mikéntje és a csempe-készítés technikája, technológiája összeforrott. Nem vallási okokból tartottak ki az ornamentális jellegű ábrázolás mellett, hiszen edényeiken erről már régen lemondtak, hanem azért, mert ez a két síkú ornamentális-díszű csempe alkalmasabbnak bizonyult ahhoz a technikához, melyet kályháikon a XVII. század folyamán kialakítottak. Ezt a csempét — legalábbis nagy részben — préseléssel, tehát sokszorosító technikával készítették, míg az átlátszó-máz-as, főként a figurális és architektúrális-díszű XVI. századi és korábbi csempék nagyrészt korongolással készültek, s csak kisebb részben préseléssel.

A kosolnai csempén más sajátosságok is találhatók, mint pl. a minták egymásbamenő jellege. A Nemzeti Múzeum XVII. századi liptónádasi, és az Iparművészeti Múzeum besztercebányai pártás kályháinak csempéin is a habán kerámiákon gyakran található virágos elemek láthatók. A technika — kék angóbon (agyagmázon) fehér fedőmázzal kialakított díszek — is sajátosan habán, a készítés ideje is majdnem azonos a kosolnaiéval, ennek ellenére alapvető módon különbözik egymástól a két kályha. Míg a kosolnai csempén a minta-sor — legalábbis oldalirányban — tetszés szerint bővíthető, a liptónádasi és az Iparművészeti Múzeum pártás besztercebányai kályháján nem így van.

Ily módon tehát nem valószínű, hogy a bokály kályha jellegében, illetve formájában eltért volna a habán kályhák megszokott típusaitól. A bokály kályhán meghatározott díszítésű csempékből álló kályhát kell értenünk függetlenül attól, hogy kívül vagy belül fűthető, lábas vagy e nélküli, pártás vagy záródíszes volt-e. B. Nagy Margit az erdélyi kastélyok, udvarházak leltárai alapján is arra a következtetésre jutott, hogy a bokály csupán külső megjelenési formát és nem különleges típust jelent. A leírásokból kiderül — írja B. Nagy Margit —, hogy ez a kályhafajta igen különféle elemekből tevődik össze. Közöttük az általánosan használt szögletesek mellett kerek alakúakat is találunk. Nagyrésztük belül fűthető, bár a kívülfűtő megoldás sem ritka. Színeik között gyakori az egyszínű zöld, ritkább az egyszínű fehér, a legáltalá-

nosabb azonban a fehér alapon kék, illetve tarkamáz-as változat. Teteje a század divatjának megfelelően legtöbb esetben csipkés volt, vagy pártázatos koronázó párkánnyal ellátott. Előfordulási helyük vizsgálata arra mutat, hogy többnyire a legszebben, leggazdagabban felszerelt szobákban az „ebédlő palotában”, az „úr” és „asszony házában” állottak [15]. Már pusztán ez is sejteti, hogy ezek az átlagosnál szebb, finomabb kivitelűek, anyagi vagy egyéb okok következtében nehezebben hozzáférhetőek voltak. Csupán ezzel magyarázható, hogy használatuk kizárólag a főrangúak szűk körére korlátozódott s a megszokott zöld máz-as kályhákhoz ritkábbak. Nem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy a bokályos kályhák — bokályos jellegükön kívül — minőségileg még ugyanúgy differenciálódtak, mint a közönséges kályhák, me-



7. Plasztikus és festett habán „bokályos” kályhacsempe Iparművészeti Múzeum tulajdona.

lyeknek mintái nem alkottak végtelenített sorokat. A közönséges kályhákhoz a fehér ónmáz-asok jelentették a legmagasabb színvonalat — szinte kivétel nélkül ilyenek álltak az „asszony szobájában”. A bokályos kályhák között viszont a minta jellegzetességén túl nem az egyszínű fehér, hanem a mintázatot érvényesítő típus, a színes, „tarka” volt a legkeresettebb és legdrágább. Bokályosban az egyszínűt nem kedvelték, mert a csempék plaszticitásuk ellenére sem adták ki a minták rajzosságát. Ezért e típusnál a leggyakrabban több színt használtak. Egyébként is a török és perzsa bokályok nem, vagy csak ritkán voltak plasztikusak, a mintát úgy festették a csempelapokra. A bokályos kályhák csempéi a habánok már meglevő gyakorlatának megfelelően a plasztikus mintázásmód és a török festett területminták sajátos ötvözete és kályhára történő alkalmazása. Az erdélyi B. Nagy Margitban még annak gondolata is felmerült, hogy a bokályos kályha nem a bokály-edény alakjáról — a gömbszerű testről — kapta-e elnevezését. A rendelkezésre álló adatok alapján azonban mindössze annyit lehetett megállapítani, hogy ez a kályhafajta „különféle elemekből tevődött össze”. Az általánosan használt szögletes alakúak mellett kerek alakúak is előfordulnak közöttük. Nagy részüik belül fűthető, bár a kívülfűtő megoldás sem ritka. A csempék színénél leggyakoribb az egyszínű zöld, ritkább az egyszínű fehér, legáltalánosabb viszont a fehér alapon kék, illetve tarkamáz-as változat. A kályhák teteje a század divatjának megfelelően a legtöbb esetben csipkés, pártázatos koronázópárkánnyal volt ellátva.



Az eddigiek összegezésül megállapíthatjuk, hogy a bokály szónak a főnévi változata jelenti a korszok egyik meghatározott típusát (gömbhasú, hengeres- vagy tölcseres-nyakú stb.), a jelzős értelmű bokály szavunk pedig nem kerámia jelentésű, hanem egy sajátos, az ún. területmustrás ábrázolási módot jelenti. Különösen megtevesztő és a legtöbb félreértés forrása, amikor különböző edénytípust (csészét, csuprot, tálat, korszót, tintatartót stb.) említene a jelzős értelmű bokályként. Hogy ilyenkor nem az edény formáját, alakbeli megjelenését értik ezalatt, hanem sajátos díszét, az a forrásokból legtöbbször kitűnik. A bokály-csésze, bokály-tál, bokály-korszó kifejezés nem a jelzett edények formájának sajátosságára utal, hanem e tárgyakon levő díszítés sajátosságait jelzi. Persze elképzelhető, hogy éppen a bokályt — ezt a sajátos alakú edényt — díszítették bokályos módon, végtelenített, körbefutó festett vagy plasztikus mintával. Azt, hogy a körbefutó plasztikus dísz is a bokályosság ismerve volt, abból tudjuk, hogy bokályaink között volt zöld-olomázás edény is. Ezeket pedig — mint köztudott — csak plasztikusan díszíthették, mert a máz alatti festés a máz zöld színe következtében nem érvényesült. Korai, XVII. század eleji táljaink és korszóink között is van számos plasztikus díszű. Ezek részben a fémdomborítású tálak és kancsók után készültek, de feltehetően még abban az időben kerültek az anabaptista fazekasok repertoárjába, amikor azok még szintelen vagy színes olomázakat használtak. Van fehér, sárga, kék, lila és zöld bokály is. Ez utóbbiak alatt — mint már említettük — a korszóknak egy olyan típusát értjük, melyen bokályos, tehát körbefutó minta van. Az ilyen edény azonban meglehetősen ritka, de azért találkozhatunk vele edényeink között.

Míg tehát a bokállal mint edényformával az ország különböző területein találkozhatunk — a Felvidéken ugyanúgy, mint a Dunántúlon —, a bokályos jellegű díszítés úgy látszik, erdélyi specifikum, nemcsak kályhák, hanem edények esetében is. Ezzel eljutottunk egy olyan ábrázolási sajátossághoz, melyet ugyan nem az anabaptisták hoztak be és terjesztettek el, hanem már jóval az ő betelepülésük előtt ismert és használt díszítőmód volt Magyarországon. Főleg Erdélyben vált népszerűvé és itt maradt fenn egészen a közelmúltig. A bokály, az edények e meghatározott típusa sem a habánok alatt terjedt el, s nem valószínű, hogy ők hozták a magyar kerámia-művészetbe, hanem a népi formákból került át a habán mesterek repertoárjába. A bokályt konkrét használati rendeltetés hozta létre és tartotta fenn évszázadokig, a habán edények viszont elsősorban dísz- és nem használati edényül szolgáltak. Annak, hogy mégis átkerültek a habán edények közé, elsősorban az a magyarázata, hogy az az osztály is tudott számára konkrét használati funkciót biztosítani — ha nem is olyant, mint az egyszerű osztályok —, melynek igényei kielégítésére a habánok törekedtek. Tehát a bokály mint edényforma pusztán átment a habán edényművesség készletébe anélkül, hogy annak szerves részévé vált volna. A bokályos díszítőmód is a habán kerámia-kultúra idejében terjedt el és vált általánossá, bár már ez is megvolt az anabaptisták előtt. Míg azonban a bokály mint edényforma az anabaptistáknál pusztán periférikus jelentőségű volt, a bokályos díszítőmód az anabaptista kerámikusok kétségtelen sajátja maradt és sem a Felvidéken, sem a Dunántúlon — a török által megszállva tartott Alföldről most nem beszélve — nem tudott gyökeret verni. Úgy véljük, nem tévedünk, hogy éppen e bokályosságot tartjuk egyik olyan ismérvnek, mely a népművészetnek is sajátja lett Erdélyben és a hozzá kapcsolódó Kelet-Magyarországon.

Mielőtt azonban e díszítésmód továbbélésével foglalkoznánk, arra a kérdésre próbálunk választ keresni, volt-e a helyi fazekasok és a habánok között közvetlen kölcsönhatás technikai-technológiai értelemben?

\*

E kérdés vizsgálatakor talán legfontosabb annak a tisztázása, hogy milyen volt a viszony egy konkrét települést vizsgálva az anabaptisták és a lakosság között. Itt részletesen ismertetett megfontolások alapján Sáros-

patakat választottuk a kitzított vizsgálati célra. Mindezekelőtt a pataki telep keletkezésének, létrejöttének körülményeit, sajátosságait vizsgáljuk meg közelebbről.

Tudjuk, hogy az alvinci és a sárospataki anabaptisták letelepítésének körülményei, indítékai szinte azonosak. Mindkettő fejedelmi telepítési eredménye. Az alvinci telep magját 1621-ben Bethlen Gábor, a pataki kolóniát pedig I. Rákóczi György létesítette 1645-ben [16]. Kétségtelen viszont, hogy a pataki kolónia helyzete — miként az alvinci is — alapvetően különbözött a felvidékiektől, különösen azonban a nyugat-magyarországitól. A nyugat-magyarországi habán telepet az alvincivel egyidőben, 1621-ben létesítette Batthyány II. Ferenc, az ismert Bethlen-párti politikus [17]. Míg azonban az alvinci és a sárospataki telepeket a lakosság fokozódó szükségleteinek kielégítésére hozta létre a két fejedelem, a nyugat-magyarországi anabaptisták kezdettől a földesúr közvetlen szükségleteire dolgoztak, ami kerámiaművészetük alakulására is messzeszemő jelentőségű, hiszen a különböző igény különböző kerámia típus kultiválásával jár együtt. Bennünket most mégsem ez a különbség érdekel, mely a pataki és az ország többi habán telepe — elsősorban az alvinci és a nyugat-magyarországi — között kimutatható. Ti. míg e helyeken az erőszakos katolizálás és körülményeik változása következtében nem, vagy alig maradtak az egykori közösségből, Patakon áttérésük után is ottmaradtak változatlanul. E tényből magától értetődő természetességgel adódik, hogy ha valahol számolhatunk a habán és a népi fazekasság kölcsönhatásával, Sárospatakon feltétlenül. Egyébként ez a művesség tartotta fenn a habán kerámia, elsősorban a mázkészítés fogásait, mint ezt Szerencsi Mihály sárospataki fazekasmester 1809. évi receptkönyve bizonyítja [18]. Tehát lényegében itt is hasonló folyamat játszódott le, mint a Felvidéken, míg azonban a sárospataki katolizálása az 1600-as évek végéig teljesen befejeződött, a Felvidék habánjai közt csak egy századdal később ment végbe ugyanez. Számos történeti adatunk mutatja, hogy a XVIII. század második felében, a XVII. század közepéhez viszonyítva — miként az ország más városaiban, úgy Sárospatakon is — növekszik a fazekasok száma [19]. Tehát, míg a XVIII. században már kialakult az a közeg, amely a hagyományok befogadására és átadására alkalmas, a XVII. században erről még alig, vagy egyáltalán nem beszélhetünk. Említettük, hogy Sárospatakon is, ugyanúgy, mint Alvincen, nem a földesúr, hanem a lakosság igényeinek kielégítésére hozták létre a habán telepet [20]. Ez azt jelentette, hogy kerámiáik között nem a rendkívül drága és díszes fehér-árak voltak a legkeresettebbek, hanem azok a típusok, melyek ugyan szebbek és jobbak a helyi fazekasok áruinál, de alig drágábbak azoknál. E készítményük: a kék kerámia tulajdonképpen átmeneti árú a fehér-, és a fazekasárak közt. Ezt nemcsak a fehérfajansznál olcsóbb árak bizonyítják, hanem előállításuk módja is. Ezek alapszíne ugyanúgy engóbbal készül, mint a fazekasárak általában. Csúpn abban térnek el az utóbbiaktól, hogy díszítésük nem nyers állapotban engóbbal, hanem fehér, vagy fémoxidokkal sárgára és zöldre színezett ónmázzal történt, majd kiégetés után a felület tükrös ragyogását olomnázzal biztosították. Sárospataki példáink szerint a Rákócziak gyakran alkalmazták a hejcei habán fazekasokat, s talán ennek tulajdonítható, hogy csak részben kényszerültek áruik piacozására. Tehát a sárospataki habán fazekasok mindig közelebb álltak a lakossághoz, mint a Vas megyeiek, akik teljes egészében a földesúr szükségleteire dolgoztak. Tehát e státusbeli állapotnak is szerepe lehetett abban, hogy a sárospataki katolizálása sokkal egyszerűbben és kevesebb ellenállással ment végbe, mint az ország többi részein. Bár a sárospataki fazekasságnak a habán művességgel való közvetlen kapcsolata ugyan mindmáig nem bizonyított, néhány adat azonban kétségtelen mutatja, hogy a két művesség között kellett valamilyen — esetleg közvetett — kapcsolatnak lennie. Már Román Jánosnak is feltűnt az a sajátos fluktuáció, mely a sárospataki fazekasok között a XVIII. század elején végbement. „A pataki fazekasok... — olvashatjuk Román Jánosnál — a habánok idejében nem lakhattak a mai Fazekas so-



ron, de ... még Nagy-Patakon sem ... egészen 1735-ig. 1712-ben viszont Kis-Patakon, a Bodrog bal partján találunk hat fazekast, akiknek száma a század végéig fokozatosan fogyott, de még 1785-ben is akad belőlük a régi helyen. Ugyanakkor szaporodó számban találjuk őket 1735 tájától Nagy-Patakon, pontosan a habánok telepe alatt, tehát a mai Fazekas sor város felőli végén. Jó ideig csoportosan helyezkedtek el ott, s csak a XVIII. század végén kezdett településük a mai Fazekas sor hosszában nyúlni, bizonyára a műhelyek számának szaporodása következtében. Érdekes, hogy az ugyanezen évtizedekben szereplő pataki fazekasok neveiben szinte kivétel nélkül szerepel a „Fazekas”-mesterségnév, s mint-ha ekkor még állandó vezetéknevük nem lenne. Az 1723-as céhlevélen például ilyen neveket olvasunk egyszerre: Körössi Fazekas György, Fazekas Lukács János és Fazekas András. 1735-ben az első Fazekas György, a második Lukács János néven található, Fazekas András pedig bizonyosan Pikor András néven szerepel itt.”[21].

Köztudott, hogy ekkor már, a XVIII. század elejéig a vezetéknev-adás országosan végbement. Sárospatakon sincsen olyan helyi vagy környékbeli lakó, aki ilyen-nel már ne rendelkezne. Más a helyzet az időközben katolizált, s a lakosságha beolvadó anabaptistákkal. Ezeknek német neve a lakosságnak idegen volt s nehezen kiejthető, ezért őket nem a nevükön, hanem foglalkozásuknak megfelelően Lakatosnak, Fazekasnak, Kovácsnak vagy Molnárnak hívták, nemcsak maguk között, hanem hivatalos okiratokon is[22]. Elég, ha Sárospatak egyik XVII. század végén kiadott urbáriumában[23] szereplő két, ugyancsak foglalkozásával szereplő anabaptistára, Thobias Lakatos-ra és Joannes Késcsinálóra gondolunk. Az urbáriumban nemcsak mint anabaptisták szerepelnek, hanem úgy is, mint elszánt rebellisek. („Anabaptista, voluntarius rebellis”).

Kétségtelen tehát, hogy a hejcei fazekastelep a város különböző pontjairól ideköltöző mesterekkel is bővült a XVIII. század közepén és második felében, mint erre Román János cikkében figyelmeztetett —, de az sem igen vitatható, hogy a telep magját habán mesterek utódai alkották. A Szerencsi-féle receptkönyv fennmaradása is a település és a mesterség kontinuitásáról tanúskodik.

Mielőtt a habán és a népi kerámiát összevetnénk, összehasonlíthatnánk, s egyáltalán kettőjük kölcsönhatását elemeznénk, már a Szerencsi-féle receptkönyv futólagos áttekintéséből is világos, hogy a sárospataki fazekasok — mint éppen Szerencsi Mihály naplója bizonyítja — noha ismerték a habán mázkészítést, készítményeiken mégsem használták. Tudjuk, hogy a habán mázak között a kék engóbnak kiemelkedő szerepe volt, főleg azonban azokon a helyeken, ahol a lakosság szükségleteire dolgoztak, mint pl. Sárospatakon is, az itteni fazekasok ismert készítményein mégsem szerepel e máz-típus. Ezzel szemben a pataki fazekasok készítményei között igen gyakori a fehér-alapú kerámiakészítmény. Ne tévesszen meg bennünket: ezek alapszíne nem ónmáz, hanem fehér engób. Ezért színe nem hideg-, hanem meleg-fehér, sőt kicsit pirosas színű. Ugyancsak a habán kerámia hatására vezethetők vissza a sárga alapszínű kerámiák is. Tudjuk, hogy a habán kerámiák egyik közismert típusa volt a sárga-kerámia. Ezt receptjeik tanúsága szerint agyagból, sárgára színező antimonoxidból és ólom-oxidból állították elő. Ilyen receptet Szerencsi naplója is tartalmaz. Ugyanakkor műzeumaink, gyűjteményeink sárga habán kerámiái nem engóbbal készültek, hanem antimonoxiddal sárgára színezett ónmázzal.

Mi az oka annak, hogy a sárospataki fazekasok — bár ismerték — mégsem használták az újkeresztény mázakat. Technikájuk semmiben sem különbözött az ország más részein élt fazekasokétól, ellenkezőleg, mintha azokkal állt volna — legalábbis technikai vonatkozásban — közvetlen vagy közvetett összefüggésben. Mindenesetre, anélkül hogy a kérdésre határozottan válaszolni tudnánk, egy mégis biztos, nem máztechnikai fogyatékoság akadályozta őket a habán kerámia eredményeinek átvételében. Ugyanis éppen Szerencsi Mihály naplója bizonyítja, hogy nemcsak az engóbok és ólom-mázak előállítását ismerték — mint a népi fazekasok —,

hanem az ónmázakat is. Érdekes viszont, hogy receptjeik közt nem találhatunk színes ónmázakat, pedig mint fennmaradt kerámiáink bizonyítják, a habánok e technikával készítették sárga edényeiket. Ez vagy azt jelenti, hogy a Patakon élt habán fazekasok nem használták ezt a technikát, vagy azzal is magyarázhatjuk, hogy a recept megőrzői tartották feleslegesnek ezt az eljárást és nem jegyezték fel az ismert mázak mellé. Ha arra a kérdésre keressük a választ, hogy miért mellőzték e technikát, noha erre vonatkozóan pontos ismeretekkel rendelkeztek, akkor az okok közt nem a technológiai jellegűek dominálnak, hanem mindenekelőtt a céh-tíllmak. Tudjuk, hogy a fehéredényesség céhen kívüli, tehát művészi jellegű tevékenységnek minősült nemcsak a XVII—XVIII., hanem még a XIX. században is. Ezt a technikát céhbeli nem alkalmazhatta, másrészt, a közönséges fazekaskemence nem is alkalmas e technikai eljárásra, mert e mázak lágyulásához szükséges hő (940—960 fok) előállítására e kemence alkalmatlan.

Itt jegyezzük meg, hogy a mázas fazekas a füsttel színező ún. mázatlanl szemben feltétlenül előbbre állt a fazekastársadalom hierarchiájában, s neki a céh az előbbivel szemben több jogot is biztosított. Ezért több helyen, mint pl. Pápán a XVIII. század végén éles ellentétekre került sor a céhen belül a két fazekasmesterség képviselői között[24]. Ha tehát az egyszerű ólom-máz-as-technikát képviselő ún. mázas edénykészítők is felletle álltak a fekete edényeseknek, akkor nem nehéz elképzelni, hogy az ún. fehéredényesek milyen magasan állhattak a szakmai differenciáltság lépcsőfokán.

Az is jelentős a kérdés megítélésénél, hogy a népi fazekasság technikája és eszközkészlete szinte évszázadokig ugyanaz. Az életforma változatlansága következtében ugyanaz az uralkodó edénytípus a XIX. században is, mint a XVII.-ben. Nemcsak a technika maradt a régi, hanem a tárgyak kialakítása, megmunkálása is. Az ónmáz-as kerámia-készítés más szakma, mint az ólom-máz-as eljárásos fazekasság. A XVIII—XIX. században is mindig megkülönböztették a fehéredényeseket a fazekasoktól. Míg az utóbbi céhes mesterség is, a fehéredényesség nem tartozott céhbe. Jellemző példaként említhetjük, hogy a Herendpusztán 1826-ban letelepült soproni Stingl Vince is fehéredényes volt[25], s ennek köszönhetette, hogy akkor mintegy 14 tagot számláló szomszédos szentgáli fazekasok nem tették céhükön keresztül lehetővé. Sopronban is mindig külön említik a fehéredényeseket a közönséges fazekasoktól.

Az elmondottak összegezéséül elmondhatjuk, hogy ugyan Sárospatakon kimutatható a habán és népi fazekasok közti kontinuitás, a két mesterség a továbbiakban — mint ahogyan az ország más részein — itt sem futott együtt, hanem egymástól élesen különválva haladt. Szerencsi Mihály receptkönyve s benne a habán mázkészítés receptírása ugyan rendelkezésükre állott, azonban készítményeiből csak az engóbokat használták fel, a fehér ónmáz tevékenységükben nem szerepel.

\*

Tulajdonképpen mi az elnépiesedés, a lakossággal való együttélés első, kerámiákon kimutatható jegye, sajátossága? Említettük, hogy az anabaptisták foglalkoztatása mindenhol másként történt. Nyugat-Magyarországon a földesúr teljes kapacitásukra igényt tartott, sőt rajtuk túlmenően még gyakran helyi mestereket is alkalmazott. A Felvidéken szintén a földesúr alkalmazásában álltak, de készítményeikből nemcsak a földesúri környezetnek, hanem még az ország távoli vidékei lakosságának is jutott. Erdélyben és Sárospatakon, bár a fejedelem támogatását élvezték, elsősorban a lakosság igényeinek kielégítése volt a feladatuk. Ez piacozással, áruik kirakodásával járt együtt. Ezzel magukra vonták a piacot évszázadokig szinte korlátlanul uraló helyi fazekasok ellenállását. A legnagyobb és leghevesebb ellenállás az alvinci és a szebeni fazekasok között alakult ki. E harc dokumentumai az alvinci anabaptisták és a szebeni szász kézművesek privilégiumát biztosító fejedelmi deklarációk is. Sokáig úgy véltük, hogy az alvinci ana-



baptisták jogainak deklarálása Bethlen Gábor politikai és diplomáciai érzékét mutatja, s nem vettük észre, hogy ezek gyakran elismerésre szorultak éppen a szebeniek meg-megismétlődő áskálódása és izgágasága miatt. Kérdés, e harcra függ-e össze az a nagymérvű iparos kívándorlás, mely a XVIII. század közepén Nagyszebenben végbement. Inkább érdekességként, mint valami konkrét összefüggés kedvéért említjük, hogy e kívándorlók által megüresedett telkekre épült Nagyszebenben 1765-ben az ún. Teréz árvaház, melyben az alvinci anabaptisták gyermekei és árvái nevelődtek a katolikus vallás kereite között [26]. A nagyszebeniek és az alvinciek közötti viszálykodás talán már az anabaptisták letelepedésekor, vagy alig azt követően megindult. A gyulafehérvári limitációban számos áru vonatkozásában nincsenkülönbség az anabaptisták és a szászok áruai között. Kerámia-árakban sem találunk a limitációban különbséget az anabaptista németek és a helyi németek (szászok) munkái között. Ezzel még közelebb kerülünk az anabaptisták és a szászok közötti harc okaihoz.

Egy másik szempont legalább ennyire beleszól a habán kerámiák korai elnépiesedésébe. Sárospatakon például már a XVII. század közepén is találunk olyan anabaptista fazekast, aki nem a földesúr, hanem a lakosság szükségleteinek kielégítésére dolgozik. Munkáját nem a földesúr igényeinek megfelelően végzi, hanem aszerint, hogy a lakosságnak mire van szüksége. Feladata így nem disztárgyak, hanem elsősorban a lakosság praktikus szükségleteit kielégítő és izlésének megfelelő edények előállítása, szemben a földesúr alkalmazásában levő fazekassal, aki a főúri reprezentáció igényeinek és szükségleteinek megfelelően dolgozik. Ezért nem kielégítő, ha a habán kerámia elnépiesedési folyamatát csak a XVIII. század közepétől, az áttérésük utáni időszaktól számítjuk, mert már a XVII. század közepén is dolgoztak anabaptista fazekasok a lakosság szükségleteinek szolgálatában.

Ebből is kitűnik, hogy tulajdonképpen nem a közösségek szétbomlása siettetette elsősorban a habán kerámia elnépiesedését, hanem azok az igények, melyeket az anabaptista fazekasnak ki kellett elégítenie ahhoz, hogy magát és családját fenntartsa. A földesúri reprezentáció szükségleteire készített árukkal szemben, a lakosság részére történő árukészítés hozta magával a nép egyszerű izléséhez s anyagi lehetőségeihez alkalmazkodó fajanszok készítését [27]. A piacra dolgozó újkeresztény fazekasnak a helyi fazekasok egyszerűbb készítményeinél ugyan szebb, tartósabb, de ezekkel közel azonos árut kellett készítenie. Ilyen volt az ún. kék kerámia. Ezt sokáig kifejezetten erdélyiként attribúálták, ma már azonban köztudott, hogy a kék habán kerámia nem erdélyi specifikum. Ilyen nemcsak Erdélyben és a Felvidéken készítettek az újkeresztények, hanem Nyugat-Magyarországon is. Sőt, míg erdélyi forrásainkban csak 1651-ben található először a kék habán kerámia, a nyugat-magyarországi Batthyány-kastélyok, várak inventáriumaiiban már 1634-ben szerepel. Az Íparművészeti Múzeum habán kerámiái között van egy cégérlap, 1732-es évszámmal. Ez, ha nem is bizonyítható, hogy a nagylévárdi habán Haus-haben fazekas házának a cégére volt, felvidéki provenienciája nem vonható kétségbe. A festett lap alsó mezejében egy vándorló habán fazekaslegényt üdvözlő egy tót paraszt. A habán fazekaslegény vállán kardra fűzött kék kancsó függ. Landsfeld kosolnai, dejtei, szobotistei, nagylévárdi stb. ásatásai egyaránt hoztak kékedényt felszínre [28]. Ezek is bizonyítják, hogy a kék kerámia előfordulása nem redukálható kizárólag Erdélyre. Ugyanakkor kétségtelen, hogy a legtöbb habán kékedény Erdélyben készült, és itt alakult ki a XVIII. század második felében e kerámiafajta népi színvonalára: az erdélyi kék sgraffitós kerámia. E furcsa jelenség okát sokáig abban kerestük, hogy az itteni habán kerámikusok azért nyúltak mindenki másnál szívesebben a kobaltoxidos kék mázhoz, mert a fehér ónmáz nem sikerült a tárgyakra megfelelően felvinniük. Jobban átgondolva a dolgot, már akkor elképzelhetetlennek tűnt, hogy ilyen banális okok eredményezték volna a kék kerámia erdélyi elterjedését. Magától értetődőnek látszott, hogy ennek okai sokkal bonyolultabb összefüggést rejtenek. A probléma megér-

tésének kulcsához a nyugat-magyarországi anabaptisták helyzetének tanulmányozása vezetett.

A nyugat-magyarországi anabaptisták nem szerepelnek az úrbéres viszonyt tükröző urbáriumokban és conscriptiókban. Ezzel szemben nem így a felvidéki és az erdélyi anabaptisták, akiknek szolgálataival mindig találkozhatunk e forrásokban. Ebből önként adódik, hogy másféle viszonyban álltak a nyugat-magyarországi, mint az erdélyi vagy a felvidéki anabaptisták. Míg az előbbieket teljes egészében a földesúrnak dolgoztak, a felvidékiek, s méginkább az erdélyiek fő feladata a piac, a lakosság szélesebb rétegei igényeinek kielégítése volt. A kék kerámia műfajilag is a fehér-, és a parasztkerámia között helyezkedik el. Miután háromféle mázból készül kétszeri égetéssel, előállítása nehezebb, bonyolultabb, mint a fehéré. Elsősorban az ón-, és az ólommal lágyulási együtthatójának szinkronizálása nehéz, nagy mesterségbeli elmélyülést igénylő feladat. Már pusztán ezért sem lehetséges, hogy abban lássuk a kék kerámiával való foglalkozás kizárólagosságát, hogy az erdélyi habán fazekasok nem tudtak megbirkózni a fehér ónmáz repedés nélkül alkalmazásával. Bizonyára nem véletlen, hogy az erdélyi anabaptisták jogát annyiszor kellett deklarálni. Az okok között nem utolsósorban szerepel az erdélyi újkeresztények felvidékiektől és a nyugat-magyarországiaktól eltérő helyzete. A kékáru volt az a készítménytípus, mely a fehér ónmáznál olcsóbb, a parasztkerámiánál pedig szebb és előkelőbb, s ára limitált volt nem úgy, mint a fehéredényeké, melyeket tetszés szerinti áron adhatott el a fazekas. Az erdélyi habán fazekasok legpotensebb vetélytársa a szász fazekasság volt. Nem véletlen, hogy ők őrizték meg készítményeik formájában, kialakításában és technológiájában a kék habán kerámia reminiscenciáját: a kék sgraffitós kerámiát. Éppen mert Erdélyben volt a legnagyobb a konkurencia a habánok és helyi szász fazekasok között érthető, ha a habán edények dekorációja itt gazdagabb és szebb volt, mint az ország más területein. A XVII. század közepén kék habán edények általában a fehér edények formáját és dekorációját követik, lassanként azonban a kék edényeken is megjelenik a népművészetet jellemző természetelvűbb díszítésmód.

A fehér és kék kerámia között meglevő számos különbség közül bennünket most csak az érdekel, hogy a kék kerámián ritkább a megrendelőre utaló név, monogram vagy embléma és az ugyancsak konkrét megrendelőre utaló évszám, mint a fehér tárgyakon. Ez eddig a kutatóknak még nem tűnt fel, pedig ebből lényeges következtetések adódnak a kék kerámiákra vonatkozóan. Az 1641-es rendtartásukban (Ehrenpreiss-kódex) [29] is tiltják a kerámiáknak nevekké való ellátását, mert eladásuk ezzel is nehezebb. Ebből és a már említettekből következik, hogy a kék edényeken azért ritkább a megrendelőre való konkrét utalás, mert nem annyira megrendelésre, mint inkább piacozásra, bárki számára történő eladásra készültek, szemben a fehér edényekkel, melyeket szinte majdnem mindig konkrét megrendelésre csináltak. Miért a kék és nem a fehér áru volt piacozásra leginkább alkalmas termékük? Ennek több oka van. Többek között például a fehér ónmáz előállításához szükséges anyagokhoz nehezen jutottak hozzá, következésképpen drágábban is ártultak az ónmázos termékeket. Nem tekinthetjük véletlennek azt sem, hogy az erdélyi népi kerámiák évszázadok óta legáltalánosabb díszítőanyaga a kobalt. Mivel ez az anyag itt nagy mennyiségben fordul elő, nyilvánvalóan könnyen, olcsón jutottak hozzá. Kerámia termékeik összességén belül azért található nagyobb százalékban a kék habán kerámia, mint más területek habán fazekasainál [30]. Erdélyben többet dolgoztak közvetlen piacra, mint az ország más részein, a Felvidéken vagy Nyugat-Magyarországon. Miért éppen a kék áru volt a piac igényeihez alkalmazkodó árufeladásuk? Lehet-e mindezt a kobaltoxidnak az ónoxidhoz képest olcsóbb árával magyarázni? Ebből és más, itt nem részletezhető megfontolásból úgy véljük, hogy a kék edények árban és minőségben nem versenyezhettek a habánok által készített fehér árukkal, s ezeket inkább a használati célszerűség, mintsem a díszítőszándék hozta



létre Erdélyben ugyanúgy, mint Nyugat-Magyarországon. Nemcsak patikaedények céljaira használnak kék edényeket, hanem kertész-felszerelési tárgyak is. Egyébként a kék edények elterjedése nem köthető tájegységhez, és nem tekinthető egy vagy két anabaptista csoport különleges specialitásának, mert a Felvidéken is ugyanúgy megvan, mint Erdélyben és Nyugat-Magyarországon. Az erdélyiek és a nyugat-magyarországiak között például olyannyira elterjedt volt a személyes kapcsolat, hogy a nyugat-magyarországiaknak már ellenségeik is szemére hányták, amiért erdélyi hittestvéreiket anyagilag támogatták. Ez érthető is, ha meggondoljuk, hogy kolóniájuk csak útközben vált ketté: erdélyiekre és nyugat-magyarországiakra.

Tehát az a körülmény, hogy Erdélyben még a kék-habán kerámia népies változata, a sgraffitós kerámia is kialakulhatott, világosan mutatja, hogy itt volt a legszorosabb kapcsolat a lakosság és az anabaptisták között. Már a kék kerámia is a fehér kerámia népibb változata, tehát az a folyamat, mely a kék sgraffitós kerámiában fejeződött be, már a kerámia megjelenésekor kezdődött. Eszerint a népiesedés már a XVII. század közepén, a kék kerámia elterjedésével megindult. Erdemes a fehér és a kék habán kerámiát összehasonlítani és máris nyilvánvaló, hogy melyek a habán kerámia elnépiesedésének első jelei. A kék kerámiákon sokkal ritkább a megrendelőre utaló név, monogram vagy heraldikus díszítés, mint a velük egykorú fehér kerámiákon. Már önmagában az is mutatja, hogy túlnyomó részben nem konkrét megrendelőnek készült darabokkal állunk szemben. Míg a fehér kerámián már a XVII. század 60-as, 70-es éveiben megjelennek a delftíes stílus jegyei: a folyondáros kobalt-díszek, közéjük illesztett madarakkal stb., a kék kerámián tulajdonképpen sohasem tudnak a motívumok eluralkodni. A XVIII. század elején néhány tálon ugyan találhatók delftíes ízlést mutató levél- és folyondárdíszek, mégis állíthatjuk, hogy a kék kerámia intakt maradt e stílushatással szemben. Ez elsősorban azzal magyarázható, hogy a lakosságnak azt a réteget, melyből a kék kerámiák vásárlói verbuválódtak, érintetlenül hagyta a delftíes stílus.

A habán kerámiát ért hatások közül ennél jelentősebb az, melynek jelei ugyan már a XVII. század elején konstatálhatók, véglegesen azonban csak a XVIII. század közepén és második felében bontakoznak ki. A változást nemcsak az edények díszítésményei tükrözik, hanem azok formái is. A XVII. századot idéző klasszikus formák — a nagyalakú talák, a többszögletű fűszertartók, a gömb alakú korsók — végleg eltűnnek, s a népművészetből ismert edényformák terjednek el. A korábbi nagy formai változat helyett egy-két típus válik elterjedté, mint például az ízelt nyakú korsók és a bokályok különböző változatai. A változást különbözőképpen magyarázták. Az egyik elterjedt felfogás szerint mint minden művészetnek, művészségnek, úgy a kerámiának is, van egy felfelé ívelő és egy hanyatló dekadens korszaka, amikor a művészet vagy művesség már túlélte önmagát és fejlődésében a megtorpanás, a fokozatos hanyatlás jelei mutatkoznak. Eszerint nem gazdasági-társadalmi okok hatnak, alakítják egy-egy művészeti ág fejlődését, hanem saját belső öntörvényei. Ma már tudjuk, hogy mint minden esemény, történés, úgy a habán kerámia elnépiesedése is elsősorban gazdasági, társadalmi okokra vezethető vissza. Layer szerint, a habán kerámia fejlődésében a XVIII. század közepe táján következnek be ez a fordulat, amikor főleg a jezsuiták részéről megindul a habánok vagy anabaptisták erőszakos katolizálása. Közösségeik, kollektíváik a folytonos üldözés következtében szétbomlanak, mestereik az ekkortájt alakuló holicis, stomfai manufaktúrák szolgálatába szegődnek, vagy mint helyben maradó paraszt-fazekasok tevékenykednek tovább.

Felmerült a kérdés, hogy a habán kerámia elnépiesedése vajon a katolizálások miatt felbomlott termelői kollektívák szétesésével, s a mestereknek a lakosság körében való fokozatos felszívódásával, keveredésével függ össze, vagy esetleg más, bonyolultabb társadalmi jelenségekhez kapcsolódik [31].

A habán fajanszok, mint tudjuk, négy színnel készültek. A négy szín közül Magyarországon — Erdélyt kivéve — a kobalt és lila színt adó mangánoxid volt a legdrágább s a legnehezebben beszerezhető, mert importcikk volt. Erdélyben például, ahol a kobaltoxid a hegysegekben elég nagy mennyiségben fordul elő, a kobalt nem volt hiánycikk, ezért az anabaptisták által meghonosított kékmázás edényekkel még a habán kerámia teljes hanyatlása utáni időben is találkozunk. Ezzel szemben Nyugat-Magyarországon — ahol ugyancsak a morvai csoport másik része telepedett le — a kobaltmáz, beszerezhetetlensége miatt már 1662 után csak elvétve és kis mennyiségben szerepel a habán edényeken. Nyugat-Magyarországon 1662-ig szerepelnek anabaptista kézművesek a Batthyányak számadáskönyveiben. Tehát 1662 után, ha maradtak is anabaptisták Nyugat-Magyarországon, már nem a földesúrnak, hanem a lakosság céljaira dolgoztak. A földesúr, míg uradalmaiban szolgáltak, összeköttetései révén költséges áron beszerezte munkájukhoz a kobaltot. Amikor azonban elbocsátotta őket szolgálatából, többé nem, vagy csak igen kis mennyiségben juthattak hozzá. Hasonló a helyzet a lila vagy barnás színt adó mangánoxiddal is. A zöld színt adó rézoxid és a sárgára színező antimonoxid a viszonylag könnyebben beszerezhető és olcsó festékalapanyagok közé tartozott. Ezzel magyarázható, hogy a széles rétegeket olcsón kielégíthető újkeresztény vagy anabaptista fazekasok kedvelt és gyakorta használt anyaga maradt. Ez azonban csak egyik formai jegye a népiesedésnek. A másik, legalább ilyen fontos ismérv a klasszikus mintaelemek fokozatos eltűnése és olyan díszítőelemek elterjedése, melyek a korabeli népművészetből kerültek át a késő-habán fajanszokra.

Az eddigiekben a habán kerámiának a XVII. században meginduló elnépiesedési okaikat vizsgáltuk. Igyekeztünk rámutatni az elnépiesedést kiváltó okok társadalmi és gazdasági összefüggéseire is. A XVII. században kimutatható elnépiesedés azonban csak lassú folyamat volt, mert bár már akkor találhatók közvetlenül a lakosság szükségleteire dolgozó fazekasok, a habán gerencserek túlnyomó része még a XVII. század 50-es, 60-as éveikig a földesúr igénye és ízlése szerint dolgozik. Az elnépiesedés csak akkor gyorsul meg, amikor a földesurak Nyugat-Magyarországon, a Felvidéken és Erdélyben egyaránt tömegesen bocsátják el szolgálatukból a habán fazekasokat, akik kénytelenek fennmaradásuk biztosítása érdekében a lakosság szélesebb rétegeinek igénye szerint dolgozni. Ez azonban nem függ össze feltétlenül termelői kollektíváik, közösségeik szétesésével, bár katolizálásuk és udvaraik széthullása lényegesen csökkentette termelésük kapacitását. Az elnépiesedés legdöntőbb oka tehát a megváltozott körülmények között folyó termelés volt. Viszonylag a Felvidéken maradtak fenn legtovább az anabaptista termelői kollektívák. Itt ugyanis, mint ismeretes, erősebb volt a reformáció, mint az ország keleti, középső vagy nyugati részein. Bár a XVII. században a királyi és helytartói utasítások következtében már itt is megtörténik az evangélikus templomok elvétele és átadása a katolikusoknak, a Thököly-féle mozgalom, majd a Rákóczi-féle felkelés azonban csakhamar visszaállítja eredeti jogaiba az evangélikusokat és a reformátusokat. Csak a Rákóczi-szabadságharc leverését követő évek erősítik meg a Felvidéken a katolikusok pozícióját. Ezek miatt az anabaptisták megtérítése is elhúzódik, és csak a helytartótanács által fontosabbnak tűnő protestáns-katolikus ellentétek megoldása után lesz eredményesebbé. Különösen a XVIII. század közepén, Mária Terézia és II. József uralkodása alatt állandósulnak a jezsuiták fellépései az országban élő és a térítésnek ellenálló anabaptisták ellen. Nemcsak a soproni jezsuiták lépnek fel egyre szigorúbban a környéken élő anabaptistákkal szemben, hanem az egyház egész apparátusa megkezdte üldözésüket. A felvidéki Nagylérvárdon és a Szobotiston lakó anabaptisták üldözése már a XVII. század második felében megindul, de csak az 1750-es, 1760-as években válik állandóvá. Révai püspök 1756-os körútja alkalmával indul meg a közösségeik és vallási szokásaik elleni katolikus fellépés. Révai püspök elsősorban gyermekeik ke-



resztelését tiltja meg, majd prédikátoraik megtérítésére törekednek. Püspökök, Walther Zakariás a budai jezsuiták hatására katolizál, majd utána a közösségek többi tagjai is behódolnak a katolikusoknak. 1765-ben mintegy negyvenen tértek meg a különböző anabaptista csoportoktól. A szobottistai anabaptistákkal az 1758- és 1764-es évek között Rotari Imre jezsuita foglalkozott. Később, Mária Terézia és Batthyány érsek idejében a morvaszentjánosi anabaptisták fellázkodtak az erőszakos térítési kampány ellen, azonban Batthyány érsek megtörte ellenállásukat.

Ezzel a felvidéki anabaptisták régi életformája megváltozott, közösségeik szétszóródtak, s ettől kezdve mint önálló kézművesek igyekeznek magukat és családjukat fenntartani. Nemcsak az edényformák típusai változnak meg, hanem az edények hagyományos alapanyaga is. Egyrészt a volt anabaptista fazekasoknak is alkalmazkodniuk kell a helyi lehetőségekhez, hiszen nem áll mögöttük a földesúr a maga kiterjedt és messzeágazó kapcsolataival. A XVII. század első felében készült újkeresztény edényeket mindenekelőtt a formai és a díszítésbeli változatosság jellemzi. Ez természetesen nem jelenti azt, hogy nincsen formai és díszítésbeli ismétlődés az ekkor készült edényeken, azonban korántsem találhatók meg bennük az a változatosság, ami a XVII. század első felében készült termékeiket jellemzi. Mindezek ellenére a XVII. század első felében készült edényeiken nem érződik a készítő elszigeteltsége, mert tárgyaik szervesen illeszkednek nemcsak az európai, hanem a sokszor helyi színnel, sajátosságokkal rendelkező magyar fazekasiparhoz, noha kézművészetből is csak azokat a sajátosságokat vette kölcsön, melyek az alapjául szolgáló ízlésnek, igényeknek felelnek meg. A szlovák kerámia ezzel szemben jobban azonosult, mert ott nagyobb anabaptista tömegek szívták fel, s így kölcsönhatásuk más feltételek mellett jöhetett létre.

A XVIII—XIX. század késő habán fajanszain a szlovák népi kerámián kívül erős német hatás is érződik. Példaként a nyíregyházi múzeum edényeire hivatkozunk, melyeken e hatások világosan érződnek. Ez elsősorban arra mutat, hogy e kerámia készítői helye nem Gömör megyében — ahonnan előkerültek — keresendő, hanem ettől nyugatra eső megyére gondolunk, mert itt laktak a XVIII—XIX. században a legnagyobb tömegben németek. A pozsonyi hatáson kívül Zólyom megye népies kerámiájának hatása is érezhető a szóban forgó tárgyakon. Erre utal a zöld és sárga színek kedvelt és gyakori használata is. Az itt található réz- és antimonbányák adhatták a máz készítéséhez szükséges alapanyagot.

E feltételezést a nyíregyházi múzeum adatai is támogatják. Eszerint a nyíregyházi múzeum jelenlegi kerámiáit Kiss Lajos, a neves néprajzkutató gyűjtötte össze 1919-ben. Az 1919—1920-as alispáni jelentésben (261—262. l.) az alábbiak találhatók a késő habán fajanszokat is felölelő Kozák-féle gyűjteményről: „Kiss Lajos múzeumőr csak helyben gyűjthetett próbó tárgyakat; sikerült 310 db-ot szereznie. Ennek felét teszi a Kozák István főgimnáziumi rajztanár keramikai gyűjteménye és 31 db mézeskalács mintafája, mely hogy múzeumunké lett és nem került üzérkedők kezébe, idejekorán megtett intézkedéseim eredményezték.” A Kozák-féle gyűjteményt is fetűntető 1919. október 25-i keltezésű gyűjteménygyarapodási jegyzékben összesen 178 db tárgyat találhatunk. Közük van a múzeumban mindmáig megtalálható Szent Mihály arkangyalt — a hajóscséh patrónusát — ábrázoló két egyfűlű fajanszkorsó is. Az egyik korsón stilizált virágkoszorúban Szent Mihály, a glóriás katonaszent, lovon ülve hallgatja az előtte esedező koldus panaszeit, a másikon pedig, mérleggel és lándzsával kezében a patrónus szentet ábrázolja, az edénykészítő. Ismeretes, hogy a Szt. Mihály-kultusznak különösen

a Duna melletti Pozsonyban volt nagyszámú híve a hajós- és halásznép között. Ezért e két korsó készítői helyét a Pozsonyhoz közel eső Nagylévdáron és Szobottisten vagy Szentgyörgyön és Modorban kereshetjük. E helységekben évszázadokig működtek habán fazekasműhelyek. Nemcsak az edények egymástól eltérő színezése enged azonban arra következtetni, hogy a tárgyak nem mind Pozsony megyeiek, hanem a tárgyakat összegyűjtő Kozák István változatos életútjából is erre a következtetésre jutunk. Ugyanis Kozák István nyíregyházi működését megelőzően Erdélyben tevékenykedett mint tanár. Itt vette a magyar, székely, szász és román bokályokat. Miután később Rimaszombatba került, itt vett hozzájuk magyar, tót és habán edényeket. Egyik feljegyzés szerint azonban Ungvár környékén is vásárolt műtárgyakat, talán éppen kerámiákat, hiszen a gyűjteménynek másik jelentősebb csoportját alkotó mézeskalácsformák már utolsó működési helyéről, Nyíregyházáról valók. A kerámiák csak a gyűjtő halála után kerültek megvegyei vásárlás révén a Jósza András Múzeumba.

\*

Az alvinci bokályok hallatára önkéntelenül is az erdélyi Alvincen, Bethlen Gábor fejedelem és utódai által a XVII. század elején letelepített anabaptisták kerámiáira gondolunk. Ők honosították meg Erdélyben a fajanszkészítést. Munkásságukról számos történeti adat, dokumentum maradt fenn főúri, nemesi kastélyok leltáraiban, összeírásaiban. Működésükre utaló tárgyi emlék azonban alig maradt fenn.

Layer szerint a bokálykészítés eredetileg a felvidéki habánok specialitása volt. Mikor azonban Erdélybe kerültek a XVII. század elején, ugyanúgy, mint a Felvidéken — ahol szlovákos motívumokat alkalmaztak —, itt is alkalmazkodtak a kereslethez. Az erdélyi szászok kedvelték a Wells, Salzburg és Gmunden-környéki hasas, tojásidomú és hengeres-nyakú korsókat. Ezeket gyakori a népi genre-kép, az alpesi viseletű férfi és nőalak. Az ezt utánzó vinciek munkái azonban mindig megkülönböztethetők az importált daraboktól. Technikájuk gyengébb, népiesebb és sok rajtuk a helyi szín. A figurákon gyakori az erdélyi szász viselet, de előfordul a székely korsók kékfestésű sakkozása és a jellegzetesen magyar, kalotaszegi száguldo szarvas is. Tehát az állítólagos vinci kancsók az osztrák bokályok provincializált és helyenként elmagyarosodott változatai.

Sokáig úgy tűnt, hogy a vinci bokályoknak valóban az a legfőbb sajátosságuk, hogy megőrizték előképüket, az osztrák korsókkal való rokonságot, de közben a helyi igénynek megfelelően, néhány motívummal magyarossá alakultak.

Ugyanakkor ezekről a vincinek, vagy a közvetlen előképének megfelelően osztráknak tartott bokályokról is kiderült, hogy közülük csak azok kétségtelenül gmundeniek, melyek fülei alul felkunkorodnak, s melyeken a színek körvonala elmosódnak. A többiek készítői helye az eddigiekhez hasonlóan, továbbra is kérdéses. Tehát, amit korábban a műgyűjtők „vinci bokály”-nak neveztek, nem az, de nem is osztrák, hanem Kresz szerint esetleg morva, közelebből talán Vyskov-i. Seibal bécsi kutató ezzel szemben ellentétes véleményre jutott az alvinci korsókkal kapcsolatban. Szerinte e sokat vitatott, Dél-Erdélyben, főleg a szászok között elterjedt figurális, önfedeles, korábban vincinek tartott bokályok Bécsújhelyen készültek. Ezt egyébként nemcsak az előkerült számlák bizonyítják, hanem ásatási leletek is. Korsótöredékeken kívül kályhacsempéket is sikerült Seibalnak kiásnia. Eszerint Morvaország pusztán kereskedelmi átmenőhelye volt és nem készítő helye az ún. vinci korsóknak [32].

A kutatás számára az okozta a legnehezebb és legátíthatatlanabb problémát, hogy az alvincinek hitt korsó-típusból abból az időből (XVIII. század) ismerünk leg többet, amikor már nem, vagy csak alig éltek habánok Alvincen. Ezért voltak, akik az alvincinek vélt XVIII—XIX. századi korsó típusokban a XVII. századi alvinci



edények formai és díszítésbeli reminiscenciáit látták provincializálódott, de azért még mindig figyelemre méltó változatban. Ezek szerint a XVIII–XIX. századi típusok pusztán annak a szükségletnek a kielégítését szolgálták, melyet az alvinci edények a XVII. és XVIII. század elején támasztottak esztétikus, minden ízlést kielégítő megjelenésükkel, kiváló minőségükkel. Ebben az esetben tehát egyáltalán nem, vagy csak alig áll fenn genetikai összefüggés a korai és a késői edények között, illetve az esetleges összefüggés nem a tárgyak formai és díszítésbeli hasonlóságából, hanem a tárgyakat létrehozó igény azonosságából ered. Krisztinkovich Béla úgy fogta fel a XVIII. század második felének úgynevezett alvinci edényeit, mint a korainak valamiféle, a megváltozott körü-

ményeknek megfelelő változatát, utánzatát. Ezért tulajdonított minden eddigi kutatónál nagyobb jelentőséget a korai alvinci, vagy ezzel összefüggő emléanyag tanulmányozásának, sajátosságai tisztázásának. Szerinte az alvincinek nevezett korszok, illetve bokályok alig különböztek az ország más részeinek ónmázás edényeitől. Alakjuk és ornamentikájuk csupán egy-egy keletibb ízű motívum, vagy törökösebb edényformában különbözik — írja Krisztinkovich Béla, a habán kerámia kitűnő kutatója, majd így folytatja: Tökéletlenebb és nem mindig tejszerűen fehér, repedezésre hajlamos ónmázuk miatt gondoltak arra valószínűleg, hogy ezt a fehér alpmázát előszeretettel helyettesítsék a levendula-kék színnel, amilyen a reliefszerűen felrakott, predomináló fehér ornamentika ismérve lett az erdélyi eredetnek. Ezt támasztják alá múzeumunk anyagának beszerzési feljegyzései. Ezek szerint a tárgyak kevés kivétellel a Sigéi Emília nagyszabedényi, a Bálinthith-féle nagygyedényi és a Lázár Jenő-féle tövisi gyűjteményekből kerültek Budapestre. Szintén a közös alvinci eredetre utal összevetésük a kolozsvári múzeum, a néhai Bielz Gyula-féle nagyszabedényi gyűjtemény, a medgyesi, nagybányai, segsevári és bukaresti múzeumok darabjaival, valamint a volt tordai Téglás gyűjtemény tárgyaival[33].

Tehát Krisztinkovich szerint a fehér ónmázás tárgyak is lehetnek ugyan alvinciek, de a kék, illetve a sárga színűeket kell különösen alvincieknek tekintenünk. Megjegyezzük, hogy noha a XVIII. század második feléből ismerünk legtöbb alvinci bokályt, a kék-edények klasszikus virágkora nem ezekre az évtizedekre és még csak nem is erre a századra esik, hanem a XVII. század második felére, az ún. „delfti orientáció” évtizedeire. Bár Krisztinkovich a kékmázás edényeket — a XVII. századiakat és a késeiket is — Alvincről eredeztetti, különbséget tesz a kék, vagyis általa alvincinek tartott edények és a nyugat-magyarországiak között. Ez az állítás további bizonyítást igényel, hiszen ahogyan a felvidéki, úgy a nyugat-magyarországi habán fajanszok sajátosságait sem ismerjük, a rajtuk olvasható felirat nem nyújt mindig elégséges alapot a készítés helyének meghatározásához. Ha alakult is a helyi mesterekkel való négy évtizedes együttlét és a nagy távolság következtében az alvinciak és a nyugat-magyarországiak között különbség az edények készítésében, díszítésmódjában, a lényeges eltéréseket kizárja az a körülmény, hogy a nyugat-magyarországi habának épp úgy Alexowitzról és Maskowitzról jöttek a Batthyányak birtokaira, mint a Bethlen birtokán letelepedett alvinciak egy része. Úgy látszik, a nyugat-magyarországiak és az erdélyiek között a közbenso hódoltsági területek ellenére is végig megmaradt a kapcsolat. Ez is alátámasztja, hogy az alvinciek kerámiaművességének egyidejű formai és díszítésbeli sajátosságai aligha különbözhettek a nyugat-magyarországiakétól. Az Erdélyben és Nyugat-Magyarországon készült habán kerámia elhatárolásakor tehát formai és díszítésbeli eltéréseket, alapvető technológiai sajátosságokat aligha találunk. A kék engób, illetve ólomház kizárólagos használatát távolról sem tekinthetjük egyedül az alvinci anabaptista fazekasok jellegzetességének. A budapesti kívül a prágai iparművészeti és a brünni néprajzi múzeum nagyszabású emlékanyaga is tanúsítja, hogy a habán kerámiaművességben kisebb-nagyobb arányban a kobaltnak mindig szerepe van. Ebből is következik, hogy egy más-más elterjedt gyakorlat alapján nem lehet a magyarországi újkeresztények művészeti emlékeit a készítési hely szerint szétválasztani. A nyugat-magyarországi Batthyány birtokok leltáraiban legalább olyan gyakori a „kék mázú” edény, mint az erdélyi várak, kúriák leltáraiban, sőt még a „kék, zöld és feier” mázú edények is előfordulnak. Ez is mutatja tehát, hogy a kék edények elterjedése nem köthető tájegységhez, és nem tekinthető egy vagy két anabaptista csoport különleges specialitásának, mert a Felvidéken is ugyanúgy megvan, mint Erdélyben és Nyugat-Magyarországon. Míg azonban Nyugat-Magyarországon már az 1630-as évek közepétől ismert a kék habán kerámia, Erdélyben a század közepétől, a Felvidéken pedig csak a század végétől, illetve a XVIII. század elejétől terjedt el.



8. Kék habán „bokályos” peremű tál az Iparművészeti Múzeumból. 1726



9. Kék habán „bokályos” peremű tál az Iparművészeti Múzeumból. 1770



Ahhoz, hogy az anabaptisták gerencsérsgéggel foglalkozhassanak, rendelkezniük kellett azokkal az előfeltételekkel — agyaggal, mázzal és a színezéshez szükséges oxidokkal —, amelyek a kerámia előállításához nélkülözhetetlenek. Nyugat-Magyarországon nemcsak megfelelő agyag volt, hanem rendelkezésre álltak a díszítéshez szükséges anyagok is, a kobaltoxid kivételével. Úgy látszik, ennek beszerzése sem okozott a földesúrnak különösebb gondot, mert a szalonaki, dobrai és a németújvári várak leltárai szerint igen nagy számú kék-edény készült az uradalom újkeresztény műhelyeiben. Főleg nyugat-magyarországi adataink utalnak arra, hogy a kék edények a fehér edényekkel nem voltak azonos értékűek. Kályhák esetében példákkal bizonyíthatjuk, hogy az „asszony”, nevezetesen Batthyány Ferencné, vagy Batthyány Ádámné szobáiban — Németújváron ugyanúgy, mint Rohoncon, Dobrán vagy Szalonokon — mindig fehér, az „úr szobájában” pedig mindig kék kályhák álltak. A fehér edény mindig reprezentatív igényt elégített ki, akár a patikában vagy a könyvtárban, illetve az úr pohárszékén állott. A kék edényt viszont gyakrabban használták nem reprezentatív, hanem használati célra [34]. Érdekesebb a nyugat-magyarországi kastélyok, várak leltáraiban található, a kék edények használati funkcióira utaló megjegyzések. Ezekből kiderül, hogy pl. éjjeli edényekül sohasem fehér, hanem „kék edényt” használtak, ugyanígy kertészeti célokra is ez az edénytípus szolgált. Ezek a kék habán készítmények tehát már a példák tanúsága szerint sem egyik vagy másik habán csoport munkájának sajátosságaira utalnak, jellegzetességük inkább onnan adódik, hogy inkább meghatározott rendeltetésre készültek, esetleg — patikák-nál — olyan anyagok tárolására, melyekre a tapasztalat szerint az önmázzal bevont fehér edények nem bizonyultak alkalmasnak, vagy mindennapi közhasználati célokat szolgáltak. Egykori leltárak adataiból is tudjuk, hogy a kék- és fehéredények eladási árban is különböztek egymástól, a fehéreket mindig drágábban adták, mint a kékeket, sárgákat vagy lilákat. A kék edénytípus technológiailag is különbözik. A fehéredények kizárólagosan önmáz készítmények voltak, míg a kék edények — legalábbis előállításukat illetően — aligha különböztek a közönséges gerencsérédekétől. Ahogy azokat, úgy ezek alapszínét is — ebben az esetben a kéket, illetve a sárgát — oxiddal színezett engób alkotta. Erre került, kiégett állapotban a mintát alkotó fehér, vagy zölddel, sárgával, illetve lilával színezett fedőmáz. Végül az egész felület átlátszó ólomnázzal vonták be. Ezáltal plasztikusan kiemelkedő, de tükrös, sima, egységes felületet kaptak. Valószínűleg, nem tudták az egyik égetést kiküszöbölni, hiszen a fedőmáz használata erre nem nyújt módot, a két, illetve három máztípus miatt az égetés hőfokát a hagyományos 930–950°-ról azonban 800–900° közé kellett különböző anyagok (kvarc, ónoxid) hozzáadásával csökkenteni. Az önmáznál hasonlíthatatlanul olcsóbb az ólommáz, melyet a kék edények készítésénél alkalmaztak, önmagában is olcsóbbá tette a kékedényt a fehérenél. Emellett az alacsonyabb hőfokon való égetés is csökkentette az árát valamivel a fehérrel szemben [35].

Hogy a kék kerámia Erdélyben mégis elterjedtebb, mint a Felvidéken vagy Nyugat-Magyarországon, az kétségtelenül azt mutatja, hogy az erdélyi habánok szívesebben nyúltak ehhez a technikához, mint az önmázhoz. Ezt aligha azért tették, mintha nem, vagy csak nehezen boldogultak volna a fehér önmázzal, hiszen ennek használata — megfelelő égetőkemence esetében, amilyen viszont a habánoknak volt — általában egyszerűbb, mint a háromféle máz egyidejű vagy egymás utáni felvitele. Az a körülmény azonban, hogy a kék áru — még a technika bonyolultsága ellenére is — olcsóbb, mint a fehér színű önmázú edény, lehetővé tette számukra, hogy termékeiket azoknak is árusítsák, akik osztály- és vagyoni helyzetük következtében a díszes kivitelű és drága fehér kerámiát nem, vagy csak korlátozott mértékben tudták megvásárolni. Említettük, hogy a kék kerámia sajátos közbülső kategóriát képvisel a fehér- és a parasztáru között. Ezt nemcsak előállításának technológiai sajátosságai bizonyítják, hanem a fehér- és paraszt-

edények árával való egybevetése is. Az ekkor előállított kerámiák közül a habánok által készített fajanszhoz kellett a legmagasabb égetési hőfok, majd a kék parasztáru következtek. Ez is mutatja, hogy a habánok rendelkeztek mindhárom kerámia-típus előállításához szükséges technikai feltételekkel. A habán telepek leletanyagai és rendtartási előírásai tanúsítják, hogy — bár különböző időben és arányban — mindhárom kerámiafajta előállításával foglalkoztak. Mégis elsősorban a kék kerámiák biztosították a kontaktust a nagyközönség és a habán edénykészítők között. E technikához főleg ott és akkor folyamodtak, amikor a földesúri szükséglet mellett vagy ezen felül, áruikkal a környező városok és falvak piacain is megjelentek. E kerámiák díszítésileg a fehérárukat utánozták, s mivel közvetlen a piac céljaira, tehát nem konkrét megrendelők számára készültek, ezek ritkán tartalmaznak évszámot vagy feliratot. Ez nehezíti rendeltetésük tisztázását. A néhány rajtuk olvasható feliratról is kiténik, hogy megrendelők között nem a birtokos arisztokrácia képviselői találhatók, hanem városi polgárok, kereskedők, intézmények, hivatalnokok.

Mint említettük, a kék kerámia gyakorlatilag a fehér és a paraszt kerámia között helyezkedik el. Funkcióban a parasztkerámiát pótolja, formában, díszítésben a fehér kerámiát utánozza. E funkciója következtében igen alkalmas eszköznek bizonyult abban a konkurrencia-harcban, melyet az anabaptista edénykészítők egyes helyeken — köztük Erdélyben — a helyi fazekasokkal vívtak. A

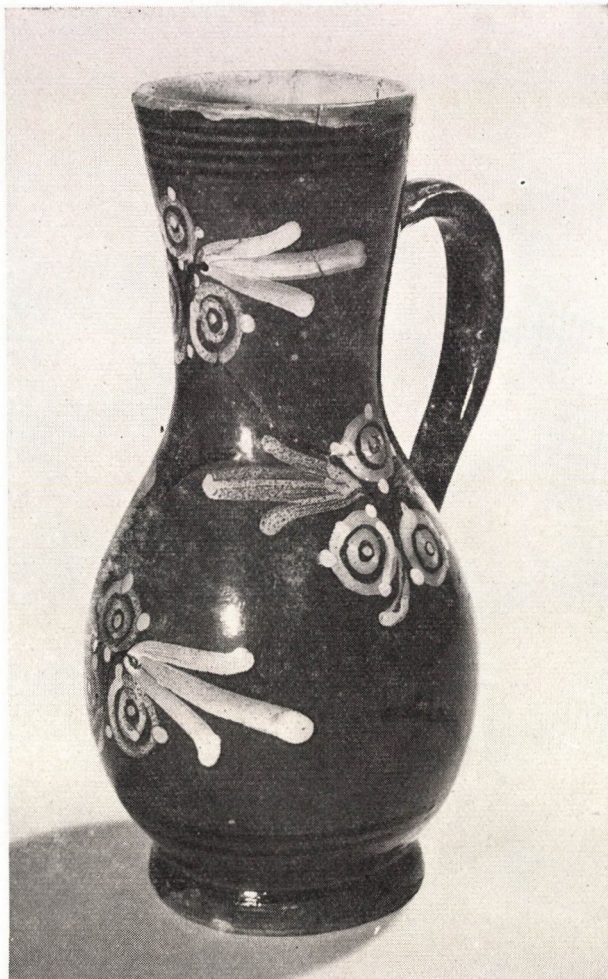


10. Kék habán „bokályos” bokály. Erdély, XVIII. sz. vége Iparművészeti Múzeum tulajdona.





11. Ónmázás „bokályos” bokály. Erdély, XVIII. sz. vége. Iparművészeti Múzeum tulajdona.



12. Fehérrel, sárgával színezett kék bokály. Erdély, XVIII. sz. vége. Iparművészeti Múzeum tulajdona.

felvidéki anabaptisták sem álltak közvetlen földesúri kötelékben, mint a nyugat-magyarországiak, ezért a fazekaskollektíva készítményei a piac közvetítésével kerültek a lakosság egyes részeinek birtokába. Hogy a Felvidéken is készültek kékedények — méghozzá nem is kevés — ezt nemcsak a kastélyok leltárai és a városi polgárok végrendeletei és hagyatéki leltárai tanúsítják, hanem az itteni telephelyek ásatási leletei és konkrét ábrázolások is. Ezeken állítólag az alvinci befolyás félreismerhetetlen. Ez egyesek szerint kitűnően megmagyarázható. Az alvinci telep már a hetvenes években szétzüllött és a gerencsér mesterek szétszóródtak a Felvidékre és Ausztriába, másrészt Bojárországon át Ukrajnába, ahol folytatták mesterségüket. A XVIII. század első negyedéből teljesen hiányoznak a kék edények, míg meglepés-szerűen egy-két lustrum alatti datálással egész sorozat teljesen egyforma, kissé elnépiesedett, újszerű dekorú kancsó bukkant fel. Ezek a kancsók mind itzések és kívül-belül kék mázzal vannak borítva. Ebből úgy tűnik, mintha a XVIII. században a kék edényeknek valamiféle új periódusa kezdődne a Felvidéken Alvinc hatására. Ezzel szemben a XVII. századi adataink arra mutatnak, hogy nem Erdély hatott a Felvidékre, hanem fordítva: már a XVII. század elején megindult a felvidéki fajanszok áramlása az ország különböző nyugati, középső és keleti területei felé. Az a körülmény, hogy nyugat-magyarországi kastélyok inventáriumában, hagyatéki leltáraiban is szerepel bokály-edény, már az 1600-as évek elején is, e mozgásirány feltételezését támogatja. Ugyan-

csak erre utal az is, hogy konkrét szobotisti edényrendelésekkel is találkozunk 1650 körül Nyugat-Magyarországon. [36]

Az ismert XVIII. századi kékedények között legalább annyi felvidéki tulajdonosra utalóval találkozhatunk, mint erdélyivel. Ugyancsak példák bizonyítják, hogy már a XVII. század közepén igen sok habán kerámia áramlik nemcsak Nyugat-Magyarország, hanem Erdély felé is. Az áramlás sebességét és a beáramló anyag mennyiségét egyebek mellett az itt dolgozó műhelyek kapacitása szabályozza. Nyugat-Magyarországon akkor bukkannak fel (1650 körül) szobotisti habán kerámiaárúk, amikor a Batthyányoknak nincsen átmenetileg újkeresztény kerámikusa. Feltehetően a Felvidékről Erdélybe irányuló habán kerámia-export is akkor a legnagyobb, amikor az erdélyi műhelyek termelékenysége háborúk vagy más események miatt átmenetileg lecsökken. Az alvinci újkeresztények aránylag békés működési korszaka következik be I. és II. Rákóczi György alatt, mígnem a tatárok 1661-es betörése nagy pusztítást visz köztük végbe. Valószínűleg ez és az ezutáni néhány esztendő a nagytömegű felvidéki export ideje. Ha a háborúk miatt átmenetileg akadozott is a termelés az erdélyi műhelyekben, a XVII. század 70-es, 80-as éveiben már ismét hallattak magukról az erdélyi újkeresztény termelőkollektívák, nemcsak a posztókészítők, hanem a fazekasok is. A megerősödés, a gazdasági konszolidáció következtében ismét nő a helyi műhelyek kapacitása és csökken a felvidéki beáramlás mértéke.



Az ún. alvinci korszak kérdése igen bonyolult probléma. Layer még úgy gondolta, hogy a bokály készítés eredetileg a felvidéki anabaptisták sajátossága volt, szerinte mikor 1621-ben és az utána következő években Erdélybe kerültek, egyebek mellett ennek készítését is magukkal hozták, mely a lakosság körében igen népszerű lett. Miután az itteni szászok igen kedvelték a Wells, Salzburg és Gmunden környéki hasas és tojásidomú korszakokat, melyeket érdekes életképek díszítenek, a habánok ehhez a stílushoz alkalmazkodva megpróbálták ilyeneket vagy hasonlókat készíteni. Úgy gondolták tehát, hogy az alvinci korszak, illetve bokályok az osztrák hasonló típusok provincializált és elmagyarosított változatai. E főleg népi genre-képet, illetve szarvast vagy sakkdiszt ábrázoló, gömbhasú és hengeres-nyakú korszakok túlnyomórészt a XVIII. század második felében készültek, alig akad közöttük század elejéről vagy középeről való. Ez önmagában is kétséges teszi Layer véleményét, hiszen ekkor már — a XVIII. század második felében — egyetlen korszak sem tevékenykedett Alvincen. Másrészt ugyanakkor — a XVIII. század közepén és második felében — a háborúk elmúltával a Felvidéken maradt és ott katolizált anabaptisták edényei is kezdenek áramlani Erdély felé. Ezek a „győri kancsó” elnevezésű edények a Felvidék különböző agyagipari telepéről gyűlnek valamelyik elosztóhelyre, s onnan kerülnek Kálotaszegre, Torockóra és Tordára.

Nem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy az önmázás darabokon belül számtalan egymástól eltérő típussal találkozhatunk. Ezeket nemegyszer gmundenieknek, vagy egyszerűen alsó-ausztriaiaknak attribbuálják. Kétségtelen, hogy van e XIX. századeleji darabok között alsó-ausztriai eredetű is, de még első látásra is nyilvánvaló, hogy nem lehet e bokályanyagot egységesen alsó-ausztriaiaknak tekinteni. Minek alapján tekintik e bokályokat alsó-ausztriaiaknak? Mindenekelőtt a rajtuk levő ábrázolások osztrákos, a magyar típusoktól kétségtelenül eltérő jellegük alapján. Miután ezek formailag szinte teljesen azonosak a virág- és más jellegű ábrázolásokat mutató darabokkal, egységesen alsó-ausztriai provenienciájuknak tekintik őket. A körültekintőbb elemzés során azonban bebizonyosodott, hogy az egységesen alsó-ausztriaiak hitt darabok között számos olyan van, mely Magyarországon készült a XVIII—XIX. században. Ezt nemcsak a bokályokon levő beégetett beírások tanúsítják, hanem más, ezekkel egyező ábrázolási sajátosság is. Pl. egyik bokályon a sassini Madonna ábrázolására ismerhetünk. Más példákbl tudjuk, hogy a sasvári Madonnát gyakran ábrázolták kerámiákon. Sőt a kegyszobor kerámia másolataival is találkozhatunk a XVIII—XIX. századi késő-habán, holicai, stomfai és dejtei munkákon. E sassini Madonnát ábrázoló bokály szájrperemén egy sajátos pontsoros díszítés látható. E pontsoros díszítés más olyan bokályokon is előfordul, melyek nemcsak színben, hanem az egyes formák feltűnő egyezésében a sassini Madonnát ábrázoló bokállyal azonosak. Esze-



13. Sasvári (Sasin-i) bokály, jellegzetes peremdísszel. XVIII. sz. második fele.



14. Sasvári bokály, jellegzetes peremdísszel, napraforgó-szerű virágokkal.



rint több olyan bokályt azonosíthatunk, melyek, ha nem is ugyanazon mestertől, de mindenesetre azonos műhelyből származtak. Ugyancsak ismerünk kétségtelenül Pozsony vagy Nyitra megyei eredetű korsókat, bokályokat is.

Mindezek ellenére Layer álláspontja évtizedekig tartotta magát, csak a közelmúltban merült fel Kresz Mária-ban, hogy e sajátos alakú és formájú korsók nem az osztrákokra vagy a Pozsony-vidékekre hasonlítanak, hanem a Cernochorskynál publikált, tehát morva, sőt vyskovi rózsaszínes edényekhez. A Néprajzi Múzeumnak 50–100 db ilyen vyskovi-ja van. Ezeken nincs évszám, de Cernochorskynál látható egyik edényen 1799, a másikon pedig 1798, illetve 1804-es évszám. Tvrdy szerint [37] e korsókat egy bizonyos Jakob Kolovrata készítette, aki 1795-ben nősült és Bukovica-i lányt vett el, s 1807-ben halt meg. A kancsók ún. Bukovica-i stílusban készültek, s „erdélyi” (sedmihradském) típusúak, írja Tvrdy. Ez az erdélyi elnevezés azonban csak a műgyűjtők körében terjedt el, esetleg helyi eredetű. Összefüggésbe hozható annak az emlékével, hogy ezt Erdély számára exportálták. Ez azonban a ma rendelkezésre álló adatokból nem dönthető el teljes biztonsággal. Ha tehát az alvincire állítólag ható korsótípusok csak részben osztrák eredetűek és elsősorban vyskoviak — mint azt Kresz Mária állítja —, akkor továbbra is kérdés, hogyan kerültek e korsók a Morvától igen távoli Erdélybe és miként jött létre a „vinci bokály” elnevezés, hiszen köztudott, hogy az edényeket általában arról a helyről nevezik el, ahol készültek. Herepey János, a szegedi Néprajz és Nyelvtudomány c. folyóiratban [38] az „aradi” és a „szegedi bokály”-levéltári adatai alapján behatóan foglalkozik az önfedeleles, gömbhasú és hengeres-nyakú edényekkel. Herepey szerint ezek kialakulásában és elterjedésében déli hatásra kell gondolnunk. Ez azonban majdnem teljesen kizárt, hiszen az iszlámban ilyen önfedeleles edény nincsen. A helybeli aradi vagy szegedi készítés lehetősége is kizárt már csak azon egyszerű okok miatt is, hogy az előállításához nélkülözhetetlen anyagok nem álltak rendelkezésre. Minthogy az időpont egyezik és az önfedeleles edényt csakis német, osztrák vagy morva területekről hozhatták (az adatok a XVIII. század második feléből a XIX. század elejéről valók), itt csak — állítja Kresz — az említett morva darabokról lehet szó. A lényeg tehát az, hogy amit korábban a műgyűjtők „vinci bokály”-nak neveztek, nem az, de nem is osztrák, hanem többségében morva, közelebbről vyskovi, mégpedig bucovicai stílusban és a XVIII. század végéről származnak. Ezzel szemben a vincinek tartott bokályon egyetlen olyan ismérv sincsen, mely a XVIII–XIX. századi bokályainktól megkülönböztetné. Ismeretes, hogy múzeumainkban, de még a műkereskedésben is megtalálható bokályok technológiailag két egymástól eltérő csoportot alkotnak. A gyakoribb típust a fehér engőbra festett színes minták jellemzik, a másik típust az ónmázas bokályok alkotják. E típus a XVIII. században virágzik, de a XIX. században is elég gyakori. Úgy gondoljuk, hogy a habán eredetű korsók — miként a habán kerámiák általában — csak ónmázas alapúak lehetnek. Persze van nem ónmázas alapú habán, vagy habán hatást mutató kerámia is. Elég, ha a kék habán kerámiák típusára gondolunk. Nemcsak a Krisztinkovich-gyűjteményben van ilyen, hanem az Iparművészeti Múzeum is őriz néhányat e típusból. Ezeket ugyanaz az intenzív kobalt-kék jellemzi, mint a habán kerámiák már ismertetett típusait. Vagyis: kék felületüket színes engőbra alkotja, díszítésüket pedig fehér vagy színes ónmáz, melyre végül vékony ónmázalattal alkalmazták. Említettük, hogy noha a kék habán kerámiákat nem tekinthetjük kizárólag erdélyi specifikumnak, azonban kétségtelen, hogy itt terjedtek el leginkább. Ezzel szemben van a habán kerámiáknak egy olyan díszítési sajátosságuk, mely Erdélyen kívül nem mutatható ki sehol az országban. Ez az ún. „bokályos díszítés”, melynek alapvető sajátossága abban rejlik, hogy mintázata „öszvejár”, egymást feltételezi és viszonylag kisméretű mintaelemre vezethető vissza. A XVII. századi habán kerámiákon, így többek között az Iparművészeti Múzeum 1606-os korsóján, 1615-ös tálján körbe-

futó ún. „vitézkötéses” díszítés is ilyen „bokályos” díszítőelem. A XVII. század második felének habán kerámiáin nem, vagy csak igen ritkán találkoztunk ezzel a díszítés-móddal. A XVIII. század második felének és a XIX. század elejének kerámiáin — táljain és bokályain — ismét feltűnik ez a díszítésmód. Az a körülmény, hogy a kék alapú kerámiákon leggyakoribb ez a díszítésmód, már önmagában is Erdély felé tereli figyelmünket, ahol kétségtelenül leggyakoribb eljárásmod volt a kék színű alapozás. Míg azonban kék kerámia a Felvidéken és Nyugat-Magyarországon is készült — ha nem is olyan nagy számban mint Erdélyben —, a díszítésmód bokályos volta egy pillanatra sem hagy kétséget afelől, hogy erdélyi eredetű. Ugyanilyen kék-fehér alapozású kerámia-fragmentum került elő Alvincen, az egykori habán kerámiaműhely hulladékhalmából. A kék alapozottság, a bokályos díszítésmód és nem utolsósorban az Alvincen előkerült hasonló alapú töredék együtt kétségtelenül elegendő annak bizonyítására, hogy e kancsók és tálak — miután díszítésük ónmázzal történt — nem készülhettek máshol, mint az erdélyi Alvincen, ahol a XVII. század elejétől kisebb-nagyobb számban ugyan, de mindig éltek anabaptisták, illetve ezek katolizált leszármazottai. Hangsúlyozni szeretnénk, hogy a vinci edények nemcsak kék-habán karakterben készültek, hanem fehér alapon színes díszítéssel is. Múzeumunknak van egy színes díszű, fehér alapú „bokályos” mintájú korsója, illetve bokálya is. A mintáknak az előbbihez való hasonlósága alapján aligha kétséges, hogy szintén alvinci készítésű edénnyel állunk szemben. A két bokály nemcsak díszítésben különbözik az eddig ismert és ismeretlen provenienciájú bokályainktól, hanem formában is. Ilyen kecses alakú XVIII–XIX. századi bokályunk egy sincs. A vinci bokályt a gyengén tojásdad-test és alig szélesedő perem, finom vékony nyak és fül jellemzi. Ilyen keskeny nyakú és szájú bokály nem készült a Felvidék vagy Ausztria műhelyeiben. Úgy gondoljuk, az sem véletlen, hogy ilyen bokályforma csak az erdélyi népi fazekasművészetben maradt fenn, annak is csak meghatározott típusaiban.

#### AZ ERDÉLYI KÉK SGRAFFITÓS KERÁMIA

A kék sgraffitós edényeket — Herepei szerint — 1743-ban említik először, s nem véletlenül Szébennel kapcsolatban: „fris Szebeni ejteles kék mázú bokáj”-ként. Bár díszítésükről nincsen említés, mégis úgy véljük, ha díszesek lennének, utalnának rá a leírók. Noha szebeni kutatók vitatják, hogy e „kék mázú bokáj”-ok az ún. kék sgraffitós edényekkel lennének azonosak. Szerintük — mint erre Petrik Lajos már 1889-ben gyanakodott — ezek készítőhelye nem Szében, hanem a Nagyküküllő megyei Szászkénd volt. Véleményünk szerint e kerámia-típus és az alvinci kék kerámiák között feltétlenül kell valamilyen kapcsolatnak lennie. Ezt érezte B. Nagy Margit is, amikor egy véletlen adat alapján az Alvincről elűzött újkeresztények telepei között Szászkénd neve is felbukkan s felveti, hogy e kerámiatípus létrejöttében a vinci habánoknak is lehetett valamilyen szerepük.

Említettük már, hogy a kék habán kerámia sajátos átmenetet képez a fajansz és a népi kerámia között. Előállításához mindkét művesség technológiai felkészültsége szükséges. Még elképzelni is lehetetlen, hogy a kék sgraffitós kerámia létrejötte független lenne a habán kerámiától. Ez a két kerámia típus pusztán külső összehasonlításból is nyilvánvaló. Az összefüggések felfedezéséhez az alvinci habánok sajátos helyzetének ismertetése szükséges. Ott kell kezdenünk, hogy míg pl. a Nyugat-Magyarországon letelepedett anabaptistákról csak a Batthyányoknak a tisztartókkal és más munkatársaikkal való levelezéseiből értesülünk, az erdélyi anabaptisták jogairól és kiváltságairól széles publicitású deklarációk tájékoztatnak. Ebből sokáig arra következtettünk, hogy ebben az erdélyi anabaptisták az ország más részein letelepedett csoportokkal szemben is megkülönböztetett helyzete jut kifejezésre. Ezzel szemben ma már nyilvánvaló,





15. Erdélyi kék sgraffitós kerámia. 1798. Iparművészeti Múzeum tulajdona.



16. Erdélyi kék sgraffitós kerámia, 1798. Iparművészeti Múzeum tulajdona.

hogy azért erősítették meg újra és újra az erdélyi anabaptisták kiváltságait, mert kiváltságos helyzetük következtében többször is szembe kerültek a lakosság nem kiváltságos rétegeivel.

A legtöbb nehézséget a mázas vagy mázolatlan parasztkerámia előállítása okozta, mert ez az árutípus találkozott mindenekelőtt a helyi fazekasok konkurrenciájával. Ezért ennek előállításával csak ott és akkor foglalkoztak, ahol nem ütközött nagyobb ellenállásba, vagyis inkább lemondtak ezek készítéséről, mintsem vállalták volna a helyi fazekasokkal való összeütközést. Nyugat-Magyarországon a helyi fazekasság fejlettsége következtében nem, vagy csak alig foglalkoztak parasztkerámia készítésével. Ezt minden esetben a falvak parasztfazekasai látták el. Ez azért alakulhatott így, mert míg itt a habán kerámikus földesúri alkalmazásban állt, Alvincen és Sárospatakon csak termékeik kis részére tartott igényt a földesúr, a többit privilégiumuk alapján szabadon értékesíthették. Nem véletlen, hogy éppen Erdélyben, ahol áruik szabad árusítását fejedelmi privilégium biztosította, kerültek legélesebb összeütközésbe a környékbeli szász városok fazekasaival éppen a megnövekedett konkurrencia következtében. Valószínűleg e konkurrenciaharc készítette arra őket, hogy olyan termékek előállításához folyamodjanak, melyek megjelenésben és árban nem érik el ugyan a fehéredényeket, de nem maradnak el ettől lényegesen, és mégis biztosítják előnyüket a szász városok parasztkerámiáival szemben. Nem hagyható figyelmen kívül, hogy éppen Erdélyben. a ha-

bánokkal évtizedekig harcban álló szász kerámikusok között alakult ki a kék habán kerámiának egy olyan változata, az ún. kék sgraffitós-kerámia, mely tulajdonképpen a kék habán kerámia egyszerű fazekasok által előállított változata. Önmagában az a körülmény, hogy a habánoknak ez az árutípusa éppen Erdélyben, a szász fazekasok körében talált utánpótlásra, mutatja, hogy itt, s éppen a kék kerámia körül alakult ki a legélesebb harc a habánok és a helyi fazekasok között.

Nem véletlen, hogy régi jogaik újbóli deklarálását kérik Apaffy fejedelemtől. A XVIII. század közepén ismét szükségessé válik régi jogaik megerősítése. Ez azonban csak 1767-ben — katolizálásuk után — történik meg Mária Terézia részéről. Nem kizárt, hogy a vallásuk miatt ellenük megindult támadás jellegét és erősségét is befolyásolta az a körülmény, mely végül is jogaik elismerését és a királynői deklarációt eredményezte. Említetjük, hogy az erdélyi sgraffitós edények a kék habán kerámiák elnépiesedett változatai, melyek annak a harcnak köszönhetik létrejöttüket, mely a habán és szász fazekasok között több mint egy évszázadon át dúlt. Miután a sgraffitós edények már pusztán külsőre is a kék habán kerámiák utánérzései, nyugodtan feltételezhetjük, hogy formájuk és díszítőelemeik egy része azokról a kék habán kerámiákról való, melyek e típus létrejöttékor divatban voltak. Ily módon az alvinci kerámiák egy-két jellegzetes formája és motívuma biztosan rekonstruálható a sgraffitós edények alapján. Pap János szerint ez a technika, melyet csak Erdélyben lehet találni, „újabb





17. Erdélyi kék sgraffitós kerámia, XIX. sz. eleje. Iparművészeti Múzeum tulajdona

keletű, s állítólag Küküllő megyéből ered. Technikája minden más fazekas technikától elüt. A vörös, likacsos szövettű alaptestet sötét, kék engób fedi, melyen a díszítés mélyített fehér körvonalakban jelenik meg; a máz vékonyan alkalmazva a legtöbb esetben épp úgy beszáradt, mint az előbbinél. A kék engobe alatt közvetlenül a cserépen egy fehér réteg fekszik, mely a kék engobe karcolása alkalmával sértetlenül marad, s a fehér körvonalatok szolgáltatja. A kék alapszín nem mindig sikerült; gyakran felhólyagzik avagy elvakul, mert a túlságosan alkalmazott kobalt-elégette máz nem képes feloldani, minek következtében az könnyen kiválik. A díszítés elemei perzsa jellegűek, mintha a rhodusi vázákról lennének kölcsönözve, melyektől azonban színhatásuk s technikájuk merőben elüt. A kolozsvári technológiai múzeumban több darab van, melyek legnagyobb része egyidős, s valószínűleg egy mester művei. Néhány darabon az évszám is be van karcolva, ebből tudjuk, hogy azok e század elején (1800—1885) készültek." Petrik Lajos (A erdélyi kék sgraffitós edények. Műv. Ipar, 1889. 56—60. l.) készítésüket ennél már több mint húsz évvel korábbra teszi. Állítását saját és a Műgyetem technológiai tanszékének gyűjteményére alapozza, mely utóbbi — ha nem is maradéktalanul — 1948-ban bekerült az Iparművészeti Múzeumba. Ma is ott van és bárki számára tanulmányozható. Petrik Lajos ismert állítása szerint „A legrégebb darab 1781-ből, úgy látszik abból az időből való, amikor a mester az első kísérleteket tette, mert technikája még nagyon tökéletlen. Az engobe színe tisztátlan, világoskék és máza is hibás, több helyen felforrt és más helyen megint cseppekké húzódtott össze,

Az igen egyszerű díszítés csak néhány tulipánból áll, s az évszámot körül kereteli (58. l.).

Edényeim legnagyobb részének évszáma 1799—1813 közé esik és úgy látszik, ez volt az ismeretlen műhely fénykora, amikor a mester hosszú kísérletek után technikáját a tökély legmagasabb fokára emelte. Az engobe sötét színű, kifogástalanul szép kék és az edények a közönséges fazekasárutól megkívánható legszigorúbb technikai követelményeket is kielégítik...

Noha Pap János és Petrik Lajos közleményeinek megjelenésétől (1888, 1889) több mint nyolcvan év telt el, s azóta kerámia-történetünk számos nehéz, bonyolult kérdése megvilágosult, az erdélyi kék sgraffitós edények kérdésében alig tudunk Pap és Petrik megállapításainál többet. Az Iparművészeti Múzeum és a magyar köz- és magángyűjtemények kisszámú darabjaiból is megállapíthatjuk, hogy e keramikák első darabjai nem e század elejéről és mégcsak nem is a XVIII. század nyolcvanas éveiből valók, hanem az első példányokat az 1770-es évekből ismerjük. E keramikák között viszonylag kisszámú edényváltozattal találkozhatunk, a különböző tányér típusokon kívül az ún. bokály-alak a leggyakoribb forma. Nem hagyhatjuk azonban figyelmen kívül, hogy míg a habánok edényei öntéssel vagy préseléssel készültek, s ezért az egyes típusokon belül szinte hajszálnyira azonos méretűek, — a kék sgraffitós edényeket koronggal állították elő. Ezért méreteik — még az azonos típuson belül is — rendkívül eltérőek a forma finomabb részleteiben is. Ez azonban nem téveszthet meg bennünket az edények formai összehasonlításánál. A Petriknél közzétett, ugyancsak XIX. század eleji sgraffitós edény feliratából kitűnik, hogy nem közönséges használati célra készült, hanem templomi szertartáshoz. Petrik közléséből az is nyilvánvaló, hogy e tárgyak készíthetőségét nem Erdély magyar, hanem német nyelvű, ún. szász helységei között kereshetjük akár Küküllő megyében, akár máshol. A tálak formái között alig található olyan, mint a habánoké. Ennek azonban nem tulajdoníthatunk különösebb jelentőséget, mert kevés XVIII. századi habán táltípussal találkozhatunk, másrészt a kék sgraffitós edény, ha hasonlított is a kék habánra, mégsem pontosan ugyanazt a funkciót látta el. Másfelől a sgraffitós technika — a bekarcolás következtében — mindig keményebb rajzot eredményez, mint az a minta, melyet ecsettel visznek az edényre. Ennek ellenére is feltűnő hasonlóságok, szinte azonoságok találhatók a habán edények egyes darabjai és a kék sgraffitós edények között. Már itt előre kell bocsátanunk, hogy a sgraffitós edények mintái — már felületes áttekintéskor is — két egymástól merőben különböző csoportra tagozódnak. Egyik csoportot stilizált virágminták, a másikat pedig madármotívumok alkotják. Az utóbbiakat inkább későbbi, főleg 1800 utáni darabokon találhatjuk, de a XVIII. századi edények egyikét-másikát is díszítik, míg a virágdíszek főleg a korai darabokat jellemzik. Mivel a legtöbb edényen évszám is található — ami szintén a habán kerámiát jellemző sajátosság — e motívumok datálása nem okoz semmi nehézséget.

A XVIII. század második felében a habán keramikák virágdíszei is vesztenek korábbi stilizáltságukból, de még őrzik — ha nem is mindenhol egyforma intenzitással — a reneszánsz statikusságát. A kék sgraffitós edények szőlőmotívuma a habán edényeken már a XVII. század második felében megvan, ugyanígy a tulipánoknak az az ötszirmú változata is, mely a sgraffitós edények egyik sajátos motívuma. Az ananász-motívum szintén érdekes jellemzője az 1790-es évszámú kék sgraffitós edényeknek. Ez is szinte ugyanígy megvan a XVII—XVIII. századi kék és fehér habán edényeken is. A legszebb ananász-minta egy nagyméretű bányászorkoron maradt fenn. A korsón kettős-kalapácsos bányászjelvény mellett G R monogram és 1735-ös évszám van. A kék sgraffitós edényeken található stilizált tulipánok szinte összes változata megtalálható a XVII—XVIII. századi habán edényeken. E motívumbeli hasonlóság alapján gyűjteményeink habán edényeinek egy egész csoportja rajzolódik ki. Ezek között nemcsak kédedények vannak, hanem fehérrek is. Ezen nem csodálkozhatunk, hiszen a kék- és fehér-





18. Űn. szegedi vagy aradi korsó. XIX. sz. eleje. Iparművészeti Múzeum tulajdona.



19. Űn. szegedi vagy aradi korsó. XVIII. sz. vége. Iparművészeti Múzeum tulajdona.

edények motívumai között határozott összefüggés van. Ezt a kék sgraffitós edényekhez motívumilag is kapcsolódó habán edénycsoportot legegyszerűbben erdélyinek tekinthetnénk, egyes darabokról — mint pl. a bányász-korsóról — azonban pontosan tudjuk, hogy nem erdélyi, hanem felvidéki provenienciájuk, következésképpen felvidéki készítésűek. Más, már említett adatok is arra mutatnak, hogy a XVIII. század második felében a sgraffitós edények keletkezése és virágzása idején nem, illetve csak elvétve éltek habánok Alvincen. Így valószínű, hogy a kék sgraffitós edényeken látható ornamensek nem erdélyi, hanem felvidéki eredetűek. Az a helyzet ismétlődött meg, mint a XVII. század közepén, amikor a tatárok alvinci pusztítása miatt a helyi műhelyek kapacitásának csökkenése következtében eddig nem látott módon és mértékben megnövekedett az Erdélybe irányuló felvidéki habán importáru. A XVIII. században, az alvinci műhely krízise miatt a felvidéki import állandósult Erdélyben, a kínálatnak azonban alkalmazkodnia kellett az egyre határozottabb igényt támasztó kereslethez. Ugyanis az alvinci anabaptisták, akik ezt az igényt kialakították, már nem tudták, s kis számuk miatt nem is tudhatták kielégíteni azt a szükségletet, melyet éppen termékeik minőségével ők alakítottak ki a lakosság egyre szélesebb rétegeiben. Az alvinci bokály tehát rendkívül összetett fogalom. Egy Erdélyben, az alvinciek által kialakított kerámiatípus, mely tulajdonképpen akkor sajátosult a XVIII. század 60-as, 70-es éveiben, amikor már csak mint felvidéki importáru szerepel Erdélyben.

#### A „SZEGEDI” ÉS „ARADI” BOKÁLY

Mint említettük, az erdélyi bokályok nem hasonlítanak típusukban sem az Iznik-ihez, sem az orvietoihoz, de még a Mátyás alatt, 1470—80 között Budán készült fajanszbokályokhoz sem. Az orvietoi nálunk inkább kancsónak, mint bokálynak neveznék, az Iznik-i pedig az oszmán—török kerámia, illetve fémművességben tovább élő kancsók egyik változata. Ugyancsak a kancsók típusába sorolható a budai „bokály” is. Míg ez erdélyi bokályok gömbtestűek, nyakuk a szájnál tölcsérszerűen táguló, a budai bokály teste tojásszerű, nyaka pedig rövid henger alakú. Tudjuk, hogy az anabaptisták — a habán kerámia készítőik — az általuk hozott formákon kívül az itt levő és a lakosság által igényelt és használt formákat is felhasználták. Bizonyára az erdélyi bokály is ilyen volt, hiszen a habán edények gazdag változatai között, a magyar típusú bokály is szerepel. Egyébként a már említett török, olasz és budai bokály változatai is megvannak a habán emléktárgyakban. Kresz Mária[39] — Herepei után — részletesen beszél a szegedi és az aradi bokály típusáról. Ezek — mint a szerző Herepei leírása alapján agnoszkálja — azonosak azokkal, melyekből ugyan a Néprajzi Múzeum is őriz néhányat, de az Iparművészeti Múzeum gyűjteményében szinte minden változata megtalálható. E bokályok zöld, türkizkék és mangánlila színűek, s rajtuk — a legtöbb esetben — hidegen festett stilizált növény- és virágdíszek vannak. Herepei következetesen (kétszer is!) „átlászó ónmázzal





20. Ün. szegedi vagy aradi bokály. XIX. sz. eleje. Iparművészeti Múzeum tulajdona.

készült fajansz"-ként emlegeti őket, nem tudván, hogy az ónmáz nem átlátszó máz, az átlátszó máz pedig nem ón, hanem ólomház. Herepei után Kresz Mária is fajanszbokályként emlegeti őket, holott minden különösebb szakértelem nélkül megállapítható, hogy míg belsejük fehér ón-, külsejük minden esetben oxiddal színezett ólomházzal készült. Noha készítőhelyükre vonatkozóan semmi támpontunk nincs, az azonban bizonyos, hogy akik készítették, az ólomházas eljárás mellett az ónmáz-technika is ismerték. Volt akikben már az a gondolat is felmerült, hogy készítőikben az anabaptistákat kell tisztelnünk. Anélkül, hogy e megállapítást vitatnánk, nem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy az anabaptisták — miként fennmaradt darabjaik tanúsítják — olyan tárgyakat készítettek, melyeken a díszítőelemek nem hidegen, hanem beégetéssel kerültek az edényre. Annak, hogy mégsem e technikával díszítették edényeiket, hanem hidegen látták el őket díszítőmotívumokkal, egészen különleges okának kell lennie. Különösen fontos az a körülmény, hogy e bokályok Kresz Mária szerint a XVII. század elején készültek. Bizonyításul megemlíti, hogy a Néprajzi Múzeum egyik bokályának fenekén utólagos bevéséssel, de korhű számjegyekkel az 1604-es évszám olvasható. Noha a legelső, általunk ismert habán edény az 1584-es évszámot viselte, ez azonban elveszett, vagy mindmáig kallódik, az 1590-es és az 1600-as évektől már több darabról tudunk. Az Iparművészeti Múzeum első habán darabja 1606-os évszámú. E szerint bokályunk a habán edények általános elterjedését megelőző évek egyikében készült. Ezt tekinthetnénk elszigetelten e tí-

pusok legkorábbi darabjának is, azonban abból, hogy az Iparművészeti Múzeum több darabjának<sup>[40]</sup> díszítménye is hasonlít — a középső motívumot kivéve — a Kresz által leközölt állítólagos 1604-es bokály díszítményéhez, joggal következtethetünk arra, hogy e bokályok közel azonos időben készültek. Tudjuk, hogy ekkor, a XVII. század elején, még a habánokon kívül mások nem készítették ónmáz-technika segítségével Közép-Európában, sőt még a habán edények is ritkák, s alig találhatók rajtuk díszítés. Ez azt mutatja, hogy e bokályok készítőit alig kereshetjük máshol, mint az anabaptisták között.

Noha készítőhelyükre vonatkozóan nincs támpontunk, az azonban bizonyos, hogy e bokályok készítőinek — bár edényeiket nem a habánok ismert fajansz-technikájával készítették — valamilyen kapcsolatban kellett lenniük az anabaptista edénykészítőkkal. Ugyanis, az edényeken látható díszítést ugyanaz az igény hozhatta létre, mint a habán edények ismert gazdag motívumvilágát. Nem véletlen — mint ezt Herepei is említi —, hogy a sepsiszentkirályi református egyházakozság irasztali készleteinek különböző időből származó leltáraiban egy és ugyanazt az edényt 1767-ben aradi, 1777-ben szegedi, 1800-ban vinci, végül 1803-ban pedig ismét szegedi névvel jelölik. E leltári adatok között talán az a legszembeszökőbb, hogy e bokályt 1800-ban vinciinek, tehát újkereszténynek említik. Egyszerű tévedésből titulálták-e alvincinek, vagy valamilyen rajta található sajátosság okozta-e a leltározóban a furcsa asszociációt, nem tudjuk biztosan. Az azonban közismert, hogy az újkeresztények is készítették mangánoxid-dal színezett ónmáz-„veres szederjes” edényt, amilyen a leltárban említett bokály lehetett. Ilyen lehetett az az edény is, melyet Bónis Ferenc udvarházában 1668 február 3-án összeírt ingóságai között találhatunk: „Veres szederjes bokály új Keresztény korsó nr. 1”. Míg azonban a szegedi vagy aradi bokályok felületét mindig ólomházzal borították, a habánok lila kerámiái mangánnal színezett ónmázzal készültek. Az is bizonyos, hogy a szegedi és aradi bokályok díszítése a díszes habán kerámiával való konkurrenciában alakult ki. Ugyanis, a szegedi és aradi bokály készítőiben éppen a habán edényesek hatására megvolt arra az igény, hogy díszítsék bokályaikat. A korai edényeken, kivétel nélkül növényi és virágdíszítmények találhatók ugyanúgy, mint a korabeli habán kerámiákon. Míg azonban a habán edények — a kék és ritkán a sárga alapúakat kivéve — ónmázzal készültek és ebbe égették a nyers mázra ecsettel vagy írókával felvitt díszítményt, a szegedi és aradi bokályok fényes ólomházas felülete alkalmatlan volt a színes oxidok ráégetésére. Ez azért érdekes, mert a bokály belseje színezett (halvány kékre) vagy fehér ónmáz volt, tehát ennek jelenléte miatt már nem lehetett kiküszöbölni az egyik égetést, az edény külsejét színes ólomházzal fedték be. Közismert, hogy az ólomházzal már dekoráció nem alkalmazható, mert az oxidokat felszívja, az ónmáz pedig „megfut” felületén. Ezért az ólomházzal mintha ab ovo ki akarták volna zárni annak lehetőségét, hogy a felületre díszítés kerüljön. Tudjuk, hogy az anabaptisták egyes csoportjai még a XVII. század elején is képtilalomban éltek. A Morvából leköltöző és itt keramizáló hutteriták képtilalma is csak a XVII. század közepe táján kezdett lassan, fokozatosan feloldódni. Ennek hatására kerámiájukon a XVII. század közepén megjelennek előbb az állat, majd az emberalakos ábrázolások. Az a körülmény, hogy a szegedi, illetve aradi bokály készítői nem is akarták díszíteni edényeik felületét, azt a feltételezést támogatja, hogy készítőik kezét — ugyanúgy, mint az anabaptistákét — szigorú képtilalom kötötte. Miután azonban ekkor már a díszített kerámiát kedvelte a lakosság, a bokályokat hideg festéssel ehhez az igényhez kellett alakítani. Az is furcsa és mintha e feltételezést támogatná, hogy e korai kerámiák között nem találunk kobaltkékkel, mely később annyit szerepel újkeresztények kerámiáiműveként. Noha a kék habán edényt nem az egyik, Erdélyben 1651-ben felvett leltár említi először, hanem már 1634-ben találkozhattunk vele Nyugat-Magyarországon, mégis megállapítható, hogy a kék alapú habán edények csak később, valamikor a XVII. század első évtizedeiben vonulnak be



a habán edényművesség repertoárjába. Ugyanígy csak később kezdtek alkalmazni a sárga színt is edényeik alapszínként. Kétségtelen, hogy a szintelen és színes fazekasmázak mellett az ónmáz fehér alapszínében alkalmazták kezdetben. Emlékeztetőül egyik korábbi tanulmányunkból idézzük néhány sort a habán kerámia kezdeteire, előzményeire vonatkozóan. „Bár az újkeresztények kézművessége, produktuma — mint a ránkmaradt dísz- és használati edények mutatják — alig mutat középkori elemet, vonást, mégsem képzelhető el, hogy korai művességük mentes lett volna a helyi mesterek hatásától, sőt valószínű, hogy művességük e korai, kezdeti szakaszában szoros kapcsolatban és kölcsönhatásban fejlődött a helyi fazekassággal. Ezzel látszólag ellentétes a csehszlovák kutatóknak az az állítása, mely szerint az újkeresztények csak 1593-tól foglalkoznak fajanszkészítéssel. Szerintünk ez az adat helytálló, azonban az újkeresztény kerámia fejlődésének már egy későbbi, kifejezett szakaszt jelölhetjük vele, de nem vonatkoztatható a fejlődés korai szakaszára, amellyel viszont feltétlenül számolnunk kell a habán kerámia vizsgálatánál. Ez a korszak a habán kerámia érlelődési korszaka, melynek figyelmen kívül hagyása sok mindent érthetatlenné tenné a későbbi habán kerámia magyarázatánál.” Más megfontolások azt a feltételezést támogatják, hogy a habán kerámia az egyszerű fazekasságból fejlődött ki a XVI. század 80-as, 90-es éveiben. Kezdetben kizárólag fazekasmázzal dolgoztak, majd ettől kezdve egyszerre vagy fokozatosan áttértek a fajanszmázak alkalmazására. A szegedi, illetve aradi bokályon egyszerre, együtt mindkét máz megvan, de a későbbi habán kerámiákkal ellentétes módon alkalmazva. A szép fehér, ha úgy tetszik porcelánszerű külső felületet mutató ónmáz csak az edény belsejében van, a külsőt, miként a fazekasedényeket, színezett ólom mázzal látták el. Mintha ez az eljárás még arra az időre utalna, amikor a habánok egyetlen máza a szintelen és színes ólom máz volt. Tetszetős, de

könnyen cáfolható elmélet, ugyanis a fennmaradt szegedi és aradi bokályok állítólagos XVII. századi eredete laza feltételezésen alapul. A bokályok formája és egyáltalán a bokálykultusz annyira XVIII. és nem XVII. századi, hogy már pusztán ezen az alapon is vitatkoznunk kell a bokályoknak Kresz Mária által XVII. század elejére való datálásával. Ezt az állításunkat támogatják a bokályok ón-fedőinek és foglalatának formái is. Ezek közül egyesek formai alapon még a VIII. századra sem tehetők, hanem inkább a XIX. század elejére. Valószínűleg ezen az alapon tekintették őket 1888-ban XVIII—XIX. századiaknak. A bokályok díszítőelemei csak erősítik e feltételezést. A naturalisztikus díszítőelemek nem állnak semmilyen összefüggésben a XVII. század magyar díszítőművészeti emlékeivel, legkiváltképp nem a kerámiával. Ezért úgy hisszük, nem tévedünk, ha e kerámiák készíthetőségét nem Magyarországon keressük, hanem tőlünk nyugatra vagy északnyugatra eső országok egyikében. Említettük, hogy a bokályok készítőinek műhelyéből teljesen dísztelen áru került ki. Ennek oka lehetett a nem ismert és előre nem látott igény is. Vagy anynyi felé dolgoztak egyszerre, hogy nem lehettek tekintettel az igények e bonyolult szövevényére. Elképzelhető, hogy a tárgyak teljesen díszetlen típusai is előkerülhettek tőlünk délre vagy délkeletre eső államok valamelyikében. Nálunk Magyarországon a habán edények csak lassan csökkenő népszerűségével konkuráló edények díszíttelen változatban alig örvendhettek népszerűségnek. Ezért ráégett helyett hidegen, miniummal, festették rá a habán kerámiákra emlékeztető — attól azonban karakterben erősen eltérő — díszítést. Ezért e bokály azt a benyomást is kelthette az egyszerű leltározóban, hogy habán, tehát vinci, hiszen ennek vásárlói azok közül kerülhettek ki, akik anyagi vagy más oknál fogva nem juthattak habán edényekhez.

Katona Imre

## J E G Y Z E T E K

- 1 A bokály névre és bokályos jelzőre: Csefkó Gyula: Bokályos ház. Magyar Nyelv, 1927 (XXIII. évf.) 197–201. l. — Szabó T. Attila: Bokály kemence, Magyar Nyelv, 1940. 187. l. — Magyar Etimológiai Szótár, I, Bp. 1914. 456. l. — Benkő Lőránd: Bokály, Magyar Nyelv, 1956. 450–456. l. — Nyelvtörténeti Szótár I., Bp. 265. l. — Magyar Oklevélszótár, Bp. 1902–1906. 80. l. —
- 2 B. Nagy Margit: Reneszánsz és barokk Erdélyben c. kötetben: Bokály kályha, bokály kemence. 151–157. l. — Jakó Zsigmond: Az otthon művészete a XVI–XVII. századi Kolozsváron. Emlékkönyv Kelemen Lajos születésének nyolcvanadik évfordulójára. Kolozsvár, 1957. 385. l. —
- 3 Krisztinkovich Béla: Az Iparművészeti Múzeum „alvinci” újkeresztény fajanszai. Az Iparművészeti Múzeum Évkönyvei, III–IV. (1960) 137. l. — B. Nagy Margit szerint a habán kályhákat nevezték — tekintet nélkül színére, mázára — bokály vagy bokályos kályháknak. Miután azonban a habánok leggyakrabban ónmáz használtak készítményeiken, a bokályos kályha tulajdonképpen az ónmázás kályha volt. Ennek tartja a bokálykályhát Bunta Magda is, a kolozsvári Korunk-ban (1971. 8. sz. 1162–1168. l.) írt cikkében is. Ha csakugyan „a fajanszot nevezték bokályedényeknek”, mint ezt Csefkó és Szabó T. Attila alapján sokáig Krisztinkovich Béla is hitte, akkor megérthető — fűzi tovább Kresz Mária a gondolatort (Ethnographia, LXXXIII. évf. 1972. 221. l.), „hogy a melléknév a fent felsorolt valamennyi edényfajtára — mert ezek mindegyike lehet fajansz —, az ugyancsak fajansz kályhacsempékre is vonatkozhat, függetlenül attól, hogy azok helyben készültek vagy máshonnan importáltak. A szót ilyen jelentéssel fajanszszerű, a fajanszra hasonlító tárgyakra is alkalmazták, mert mint Krisztinkovich megjegyzi, a laikus nem tudja egykönnyen megkülönböztetni az ón- vagy ólom mázas technikát...”
- 4 Krisztinkovich Béla: Adalékok a „bokályos” jelző fogalmi meghatározásához. Kézirat.
- 5 B. Nagy Margit i. m. 151–157. l.
- 6 Baranyai Béláné: Bethlen Gábor gyulafehérvári kastélyának ingóságai leltára. Művészettörténeti Dokumentációs Központ Évkönyve, 1960. 111. l.
- 7 Az Iparművészeti Múzeum Maksai-termében álló kék alapú, plasztikus virágmintájú kályhával szinte teljesen azonos a Nemzeti Múzeum líptonádi kályhája. Ezek is habán munkák, de csempék mintái nem bokályosak, vagyis nem adnak végtelen mintasort,

- mint az ugyancsak ebben a teremben álló másik habán kályha. — Voith Pál: Régi magyar otthonok, Bp. 1943. 140. l.
- 8 Csefkó Gyula: i. m. 199. l. — Szilágyi Sándor: Levelek és acták, Történelmi Társ, 1883. 455. l. — Szilágyi Sándor: Levelek és okiratok I. Rákóczi György keleti összeköttetései történetéhez, Bp. 1893. 39. l.
- 9 Herepei János: A bokályos ház. Kelemen Lajos Emlékkönyv, Kolozsvár, 1957. 330. l.
- 10 I. Apafi Mihály fejedelem udvartartása. Közli: Szádeczky Béla, I. rész Bornemisza Anna gazdasági naplója (1667–1690.) Bp. 1911. 383. l., 478. l.
- 11 Katona Imre: Szemelvények a Batthyány-levéltár anabaptista emlékeiből. Vasí Szemle, 1969. 3. sz. 445–452. l. — és Vasí Szemle, 1969. 4. sz. 601–608. l. — 601. l.
- 12 Kresz Mária: Illusztrációk az erdélyi fazekasság történetéhez, különös tekintettel a késő-habán kerámiára. Ethnographia, LXXXIII. (1972. 1–2. 219–249. l. — lásd. 25–28. sz. képeket!)
- 13 A kosolnai ásatásokra vonatkozóan: H. Landsfeld levelei néhai Krisztinkovich Bélához. (Krisztinkovich-hagyaték.) J. Durgola: O habanoch (Budapesti Műszaki Egyetem Kémiai Technológiai Tanszék dokumentációja, ford. Dr. Reichard Ernő.)
- 14 Katona Imre: A habán kerámia néhány kérdése. Az Iparművészeti Múzeum Évkönyvei, VII. 86. l.
- 15 Katona I.: Szemelvények a Batthyány-levéltár anabaptista emlékeiből. Vasí Szemle, 1969. 3. sz. 445–452. l. és Vasí Szemle, 1969. 4. sz. 601–608. l.
- 16 Román János: A habánok Sárospatakon, Sárospatak, 1959. (A sárospataki Rákóczi Múzeum Füzetek, 17. sz. 5. l. —)
- 17 Katona Imre: Habán emlékek Vas megyében. SAVARIA, A Vas Megyei Múzeumok Értesítője, 1965. 3. köt. 240. l. — Katona I.: A Vas megyei kerámikus hagyományok és a magyarszombatfai kerámiagyár, Vasí Szemle, 1966. 573–582. l. és 1967. 67–76. l.
- 18 Wartha Vince: Az agyagipar technológiája. Bp. 1892. Függelék.
- 19 Román János: Sárospataki kerámia, Bp. 1955. Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata. 14. l.
- 20 Katona Imre: A habán kerámia Magyarországon. Kézirat.
- 21 Román J.: Sárospataki kerámia, 14–15. l.
- 22 A vezetéknev-adásra vonatkozóan: Román J.: A habánok Sárospatakon, 29–30. l.



23 Országos Levéltár, Urbaria et Conscriptio, Fasc. 83, Nro 109.  
 24 Céhartikulások. Fazekások. Pápa, 1782. pag. 138. Az 1822-es határozat, pag. 38. Pápa, Helytört. Múzeum.  
 25 Pápai Közlöny, 1891. dec. 25.  
 26 A Nagy-Szebeni kir. kath. Teréz-árvaház alapítványainak érvényessége és kath. jellege. K. Fehérvárott, 1872. 5. l.  
 27 Katona Imre: A habán kerámia néhány kérdése. Az Iparművészeti Múzeum Évkönyvei, VII. 73–90. l. — Katona Imre: Habán emlékek Vas megyében. Savaria, 1965. 237–258. l. (A Vas megyei Múzeumok Értesítője) — Katona Imre: A magyar reneszánsz kerámia, Művészet, 1965. (VI. évf.) 5. sz. 31–34. l. — Katona Imre: Szemelvények a Batthyány-levéltár anabaptista emlékeiből. Vasi Szemle, 1969. 3. sz. 445–452. l. és 4. sz. 601–608. l.  
 28 Az elnépiesedés kérdéseivel sok tanulmány, cikk foglalkozik. E nagy irodalomból csak néhányra hivatkozunk ez alkalommal: Katona Imre: Egy habán tál Veszprém megyei vonatkozása. A Veszprém Megyei Múzeumok Közleményei, 1965. 4. sz. 111–125. l. — Iványi Béla: Az anabaptisták vagy újkeresztények Nyugat-Magyarországon, Református Egyház, 1954. 14. sz. 17. l. — Katona Imre: A kék habán kerámiáról. Az Iparművészeti Múzeum Évkönyvei (1965) 35–47. l. — A felvidéki anabaptisták áttérítésének lefolyására: Katona Imre: Adalékok a nyugat-magyarországi anabaptisták történetéhez (A győri jezsuiták harca ellenük 1761-ben), Arrabona, 1964. 99–107. l. — O. L. Kam. It: Acta Jesuitica irreg. B. 372 Acta Collegii Budensis Fasc. I. pag. 1–2. — Bpesti Egy. Könyvtár, Ab. 84. Historica Collegii Budensis S. J. Anni 1763, 86. és 93. pont. — Szimonidesz Lajos: A magyarországi anabaptisták irodalma és könyveik. Magyar Könyvszemle, 1944. 134–147. l. — O. L. Kanc. It. Lit. cons. 1763. pag. 93.  
 29 Az Ehrenpreiss-kódexet az Esztergomi Főegyházmegyei Könyvtár (Bibliotheca) őrizte G. J. VI. 25. jelzet alatt. A kódex 1944/45-ben nyomtalanul eltűnt. A Bécsben tartózkodó Lepold Antalnak dr. Pintér Imre (Bp. I., Attila u. 2. sz.) okl. építészmérnökhöz 1962-ben írt levele szerint „Németország részéről mindig nagy érdeklődés volt utánuk. Sok német nyelv- és történetkutató jött Németországból a kéziratok (kódexek) tanulmányozására... Ha az iratok már nincsenek Esztergomban, akkor nem tudom, hol vannak.” Az esztergomi érseki könyvtárban e kézirat ma már nem található, ezért legteljesebb publikációjára hivatkozunk idézéskor:

Joseph Beck: Die Geschichts-Bücher der Wiedertäufer Oesterreich-Ungarns' 1883.  
 30 Bunta Magda: Erdélyi habán kerámika. Korunk, Kvár, 1971/8. sz. 1167. l.  
 31 Lásd 28. sz. jegyzetét!  
 32 Krisztinkovich Béla: Az Iparművészeti Múzeum újkeresztény fajanszai. Az Iparművészeti Múzeum Évkönyvei, III–IV. (1959) 137–156. l. — Julius Bielz: „Winzer Krüge”, Korresp. des Vereines f. siebenb. Landeskunde. 4. Jahrg. Nro 1. 1927. (Hermannstadt). — Katona Imre: A kék habán kerámiáról. Az Iparművészeti Múzeum Évkönyvei, VIII. (1965) 35–47. l. — Layer Károly: Az erdélyi habánok története, Műgyűjtő, 1928. 146. l. — Karl Layer: Oberungarische Habaner Fayencen. Veröffentlichungen des K. Ung. Kunstwerbmuseums zu Budapest, Berlin, Leipzig, Wien. 1927. — Aich Huberné: A magyar habán fazekasművészet. Kézirat, Nemz. Múzeum. Tört. Múz. Rég. Könyvtára, 37. l.  
 33 Krisztinkovich B.: Az Iparművészeti Múzeum újkeresztény fajanszai. Az Iparművészeti Múzeum Évkönyvei, 1959 (III–IV.) 137–156. l.  
 34 Katona Imre: Habán emlékek Vas megyében: Savaria (A Vas Megyei Múzeumok Értesítője) 3. köt. 1965. 237–256. l. — Katona Imre: A magyar reneszánsz kerámia, Művészet, 1965 (VI. évf.) 5. sz. 31–34. l.  
 35 Katona Imre: A habán kerámia Magyarországon, Kézirat.  
 36 Tvrdy: Vyskova kerámika... Narodopisny Vestnik, 1911. 119–120. l. — Tvrdy, Népi majolika Zdrnice városában (Dokumentáció) Narodisny Vestnik (VIII) 1913. — Krisztinkovich Béla: Az Iparművészeti Múzeum újkeresztény fajanszai. Az Iparművészeti Múzeum Évkönyve, III–IV. (1959) 137–156. l. — Az alvinci és nyugat-magyarországi anabaptisták közötti kapcsolatokról: Katona Imre: A kék habán kerámiáról, i. h. — Katona Imre: Egy habán tál Veszprém megyei vonatkozásai, A Veszprém Megyei Múzeumok Közleményei, 1965. 4. évf. 111–125. l. — Durgola: O habanoch. — A kék sgraffitós edényekről: Petrik Lajos: Az erdélyi kék sgraffitós edényekről. Művész. Ipar, 1889. (IV. évf.) 56–60. l.  
 37 Vyskovsky kerámika... Narodopisny Vestnik, 1911. 119–120. l.  
 38 1963. VII. 125. l.  
 39 Kresz i. m.  
 40 Ltsz. 3408, 3421, 3424, 3423, 3417

## SPÄTHABANER KERAMIK UND EINIGE FRAGEN ZUR FAYENCE DES 18. JAHRHUNDERTS

In der europäischen und innerhalb dieser in der ungarischen Keramikgeschichte nimmt die sog. Habaner Keramik einen bedeutenden Abschnitt ein. Ihre Blütezeit erstreckt sich von 1580/90 bis etwa Mitte bzw. bis zur zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, aber auch noch Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts kann man Keramik Habaner Gepräges finden. Die Habaner Keramik schufen die von West-nach Mitteleuropa geflüchteten Meister, die ihres anabaptistischen Glaubens wegen in ganz Europa verfolgt wurden. Und es ist verständlich, daß das Interesse an der Habaner Keramik sowohl früher als auch jetzt nicht nur in Ungarn, sondern überall auf der Welt sehr intensiv ist. An die Habaner Keramik knüpft sich im allgemeinen die Kenntnis ihrer Blütezeit, die vom Ende des 16. Jahrhunderts bis ungefähr Mitte des 18. Jahrhunderts dauerte; aber genauso interessant ist die letzte Periode dieser Keramik, ihre Übernahme durch die Volkskunst. Darüber wurden verhältnismäßig wenig Studien veröffentlicht und Untersuchungen angestellt. Dem ist es zuzuschreiben, daß zahlreiche Probleme hinsichtlich der Verbindung mit der volkstümlichen Keramik und ihrer gegenseitigen Beeinflussung ungeklärt sind. In der vorliegenden Studie befassen wir uns mit dem Ursprung und dem Fortbestehen der vom Volk häufig gebrauchten sog. Bokály-Gefäße. Als Substantiv bezeichnet *bokály* einen bestimmten Typ der Krüge (mit kugelförmigen Bauch und zylindrischem oder trichterförmigem

Hals usw.), als Adjektiv aber eine spezielle Verzierungsart, die sog. Terülő-Muster. Dieser Gefäßtyp hat sich nicht zur Zeit der Habaner verbreitet, und es ist nicht wahrscheinlich, daß sie diesen Typus in die ungarische Keramik einführen, sondern aus den volkstümlichen Formen gelangte er ins Repertoire der Habaner Meister. Die konkrete Benutzungsfunktion brachte diese Krüge zustande und erhielt sie Jahrhundertlang, die Habaner Gefäße wiederum waren in erster Linie Ziergefäße und dienten nicht als Gebrauchsgefäße. Während jedoch der Bokály-Krug als Gefäßform bei den Anabaptisten lediglich periphere Bedeutung erlangte, blieb die Bokály-Ornamentik — die rundherum verlaufende und rhythmisch wechselnde Ornamentreihe — zweifellos eine Eigenheit der anabaptistischen Keramiker und konnte weder in Oberungarn noch in Transdanubien Wurzeln fassen. Die Bokály-Ornamentik wurde aber in der Volkskunst Siebenbürgens und Ostungarns übernommen. Zwischen der Habaner und der volkstümlichen Keramik bestand nur in einigen Gebieten — z. B. in Oberungarn — ein unmittelbarer Kontakt, und bei der Beeinflussung darf auch der technisch-technologische Unterschied dieser beiden Keramikarten nicht außer acht gelassen werden. Darum konnte die Volkskunst nur solche Keramiktypen und Ornamentelemente übernehmen, die sie im Rahmen ihrer eigenen Technologien ausführen konnte.



## KÖZÉPKORI DÍSZKUTAK BUDÁN

Esz-tétikai értékű régészeti leleteknek abban az áradásban, amit számomra 1949–51-ben a budai palota feltárásában való részvétel jelentett, emlékezetes maradt a gótikus palota déli előudvara — Hunyadi Mátyás és Aragóniai Beatrix címerével ékes — kútmaradványának feltárása is (1950. július 24.)[1].

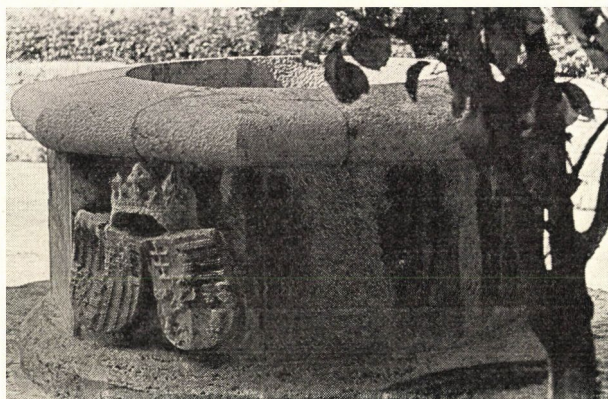
A mintegy hét méter magas feltöltés anyagát csillé-ken szállították el — nem is a múzeumnak, hanem — egy akkord-munkában dolgozó ún. nemzeti vállalatnak emberei. Magamnak csupán néhány leletmentő emberem volt ezen a szakaszon. Az egyik csille-sín mellett feltűnt két-három odavetett, egyik felén simára faragott, a másikon homorú felületű kőlap. Maga a betöltési réteg az 1686-os ostrom pusztításának félreérthetetlen emlékeit őrizte. S ez nem meglepő! 1686 szeptemberére a hegyi Buda városa már kapitulált, mire a várpalotának ez a déli része — állítólag Csonkabég is itt vitézkedett — utolsóként elesett. A kúttól nyolc méterrel északabbra a palota több emelet magas déli-délkeleti szárnyát a gellérthegyi ágyuk golyói egy méter magasságig rombolták le.

A pusztulási rétegből hirtelen egy — merőleges állású —, mint kiderült, „in situ” kőlap tűnt fel. Egyik felületét ennek is egyenesre faragták, a másik homorú volt. Amikor a kőlapot körülvevő törmelékkel kézzel szétlőttem, a mészkőlap egyik — külső — felületén falevelszerű plasztikus faragást tapintottam ki. A kettős címer koronája lilomának része volt az[2].

A munka többi része — ha azt nem számítjuk, hogy a kút oldalának és peremének esetleg még megmaradt köveit az idegen vállalat emberei alighanem már odaérkeztem előtt elhurcolták[3] — gyermekjáték volt.

Ma ez a kút — leszámítva az oda nem illő, arra nem való durva és nehézkes perem-rekonstrukciót — a déli előkertnek egyetlen középkori plasztikus díszé[4].

A hatszögletes díszkút lapjai közül egyet díszít plasztika; az említett kettős címer az. A Hunyadi és az Aragóniai háznak két egymás felé fordított címerpajzsát egyetlen, gótikus megfogalmazású korona fogja össze.



1. A budai Beatrix címeres kút

(Mondani sem kell, hogy nem az ún. magyar szent korona ül e címereken, hiszen annak a XVII. századig semmi-féle ábrázolása nincs. Ez a kúton jelentkező korona inkább a birodalmi császári koronára emlékeztető felségjelvény; rokondarabja a Vármúzeum reneszánsz kötárában, az egyik reneszánsz oromdíszben jelenik meg.) Maga a faragvány egészében gótikus stílusú. Ez összevetve az uralkodópár házasságának időpontjával — 1476. december —, mint „terminus post quem”-mel biztosan jelzi: noha Mátyásnak Budán már a Beatrix-szal való házassága előtt is dolgoztak reneszánsz kőfaragói, akadtak gótikus iskolázottságú mesterek bőségesen, 1476 után is. (Egyébiránt reneszánszunkkal Beatrixnak a vélt-nél jóval kevesebb a kapcsolata: Nagyváradnak, Esztergomnak, Budának — azt hiszem — korábbiak a kimutatható reneszánsz stílusjelenségei, mint Aragóniai Beatrix szülőházának, Nápolynak!)

Maga a kút: vedreskút. Ám ez csupán egy — igen szép kváderekből megalkotott — palackszerű ciszternának a koronája. Mivel a várpalotának saját víze, vízellőhelye, tehát fűrt kútja — a víztelen márga altalaj miatt — soha nem volt, ez a Mátyás-Beatrix kút is csupán a palota XV. században épített mesterséges vízvezetékéből táplálkozott.

Megkapó a Mátyás-Beatrix címerével ékes kisudvari kútnak a helye! Mintha arra emlékeztetne: Mátyás, a budai vár egykori foglya egy évvel rabsága után, börtöne helyére mint király tért vissza! Ez a kút ugyanis — talán éppen Mátyás és Beatrix 1476. évi esküvőjének kisedő hírmondója — alig pár méterrel esik délkeletre, mint az a tárnokház, ahol — mint arra még feltárásakor rámutattam[5] — 1457 márciusában a két Hunyadi fiú raboskodott. Ha a XV. század végén Budán élt Thuróczi János krónikájának helyrajzi hitelt adhatunk (s erre minden okunk megvan), akkor Hunyadi fiai és párthívei a közeli, 1949/50-ben feltárt tárnokház alagsorában raboskodtak[6]. Innen vitték Lászlót a vesztőhelyre, Mátyást Prágába. És innen szökött meg — az Alhévizek (Rácfürdő) felé — párthíveik egy része.

De meglepő ez a kút azért is, mert — ha elhagyjuk róla kávéjának sikerületlen modern pótlását — formailag annak a vedreskútnak rokona, amely mind a budai királyi palota majolika padlótégláin, mind a Corvinák egyes lapszéli miniaturáin mint Mátyás király emblémája jelenik meg[7]. A padlótéglán ábrázolt hatszögletes kút egyébként a mai kiegészítésnél szerencsésebb rekonstrukció alapja lehetne. Jól látszanak azon a veder kiemelését szolgáló lánc- vagy kötél-vonó csigának vaszerkezeti elemei.

Rokon ez az 1950-ben feltárt díszkút azzal a hasonlóképpen hollós-címeres vedres kúttal is, amelynek pompás maradványait utóbb, 1966-ban Hollné, Gyürky Katalin a budavári Szent Miklósról nevezett domokos kolostor területén tárta fel[8].

## A BUDAI FŐTÉR KÚTJA

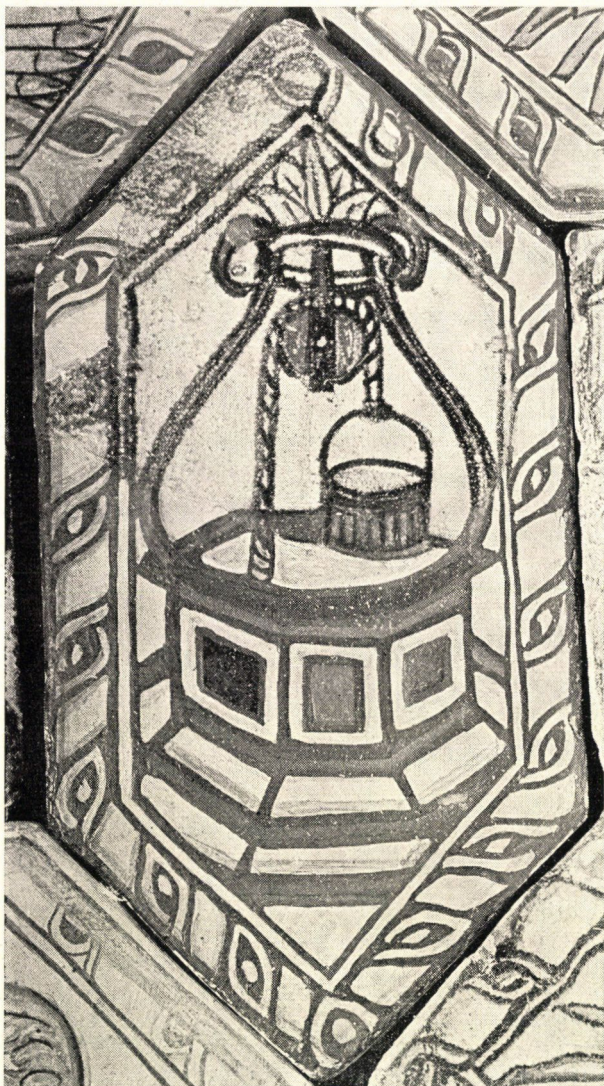
A várpalota és a domonkos kolostor vedres kútjánál jóval ékeesebb és ugyancsak Mátyás király korából való díszes csorgó volt az a reneszánsz díszkút, amelynek ma



ismert egyetlen fehérmárvány elemét a Magyar Nemzeti Galéria őrzi. Maga a töredék, amelyen stilizált elrendezésben a Hunyadiak hollójának, gyűrűjének s az oroszlánnak[9] motívumai ismétlődnek, nagyobb — tán a visegrádi alsóudvari körkúthoz hasonló méretű —



2. A budai főtéri kút töredéke



3. Kútábrázolás az egyik Mátyás-kori faenzai padlótéglán

márványtányérnak része. A töredéknek eredetihelye, illetve lelőhelye a budai várostörténet szempontjából jelentős. Ezt a faragványt ugyanis — mint azt a Vasárnapi Újságnak egy 1862. évi híradása nyomán Meller Simon Ferenczy-monográfiájában is olvashatjuk — Ferenczy István szobrászművésznünk találta meg. Mégpedig budavári háza — az Országház utca 14. sz. ingatlan — területén, háza bővítésekor. (Balogh Jolán műve szerint ugyanekkor itt egy oroszlánfejű töredék is felszínre került.) Magának a faragványnak további sorsa is kalandos volt: Ferenczy a kútkáva említett motívumait már 1839-ben felhasználta tervezett, klasszicizáló Mátyás-szobra posztamentumának szegélydíszeként. Mindezenre igen kedvelte ezt a régi kőfaragványt és azt 1847-ben Rimaszombatba is magával vitte, annak utána, hogy saját szobrai egy részét a budai vízvárosi Bomba térnél (Batthyány tér) összeüzött állapotban a Dunába vetette. A töredéket 1883-ban Rimaszombatban állították ki, majd az — özv. Jánosdeák Andrásné ajándéka-képpen — 1902-ben a mai őrzőhelyére, a Szépművészeti Múzeumba került[10].

Balogh Jolán mutat rá arra: az oroszlánfej mellett felbukkanó lengő virágdísz Desiderio da Settignano-tól átvett motívum; hasonló jelenik meg Settignano Marsuppini-síremlékének faragványán. A motívum magyarországi tovább-élését Balogh Jolán az erdélyi és Pozsony vidéki úrírhímzések motívumanyagában jelöli meg.

Az oroszlánfejű-hollós címeres fehérmárvány reneszánsz kút eredeti helyével kapcsolatban két lehetőséget vetnek fel. Származhatott az, Pataki Vidor budavári topográfiája szerint, a Ferenczy István szobrász budavári háza közelében állt XV. századi ún. Szerecsen-nagyházból. Ez az épület ugyanis — Mátyás király adománya-képpen — fiának, Corvin János hercegnek budavári palotája lett[11]. Meglehet, hogy ezt a — korábban a Garaiak kezén volt — Hunyadi-Corvin palotát díszítette ez a pompás fehérmárvány díszkút. (Az bizonyos, hogy a Szerecsen-nagyháznak saját vízhozamú — barlangkutakból táplálkozó — kútjai voltak. 1412-ben konyháját említik, ciszternával[12].)

Meglehet azonban az is, hogy e hatalmas szökőkúthoz izülvő reneszánsz tányér annak a nagy csorgónak tartozéka, amely Mátyás jóvoltából a budai város főterét — a mai Szentháromság tér délnyugati végét — díszítette.

De tegyük egy kitérőt, s nézzük meg a budavári kutak és vízvezetékek középkori helyzetét.

## BUDA KÖZÉPKORI KÚTJAI, VÍZVEZETÉKEI

Ismeretes, hogy a budai Várhegy középső és északi szakasza alatt a felszín mészkő-takarója és a hegy építőanyagát alkotó budai márga között, a középkorban kivált, továbbalakított természetes barlangok, azok alján iható vizű karsztvízes kutak voltak. Ezeknek száma a budai lakóépületek számával vetekszik: a középkor végére nagyjából minden budai polgárháznak saját barlangi kútja volt[13].

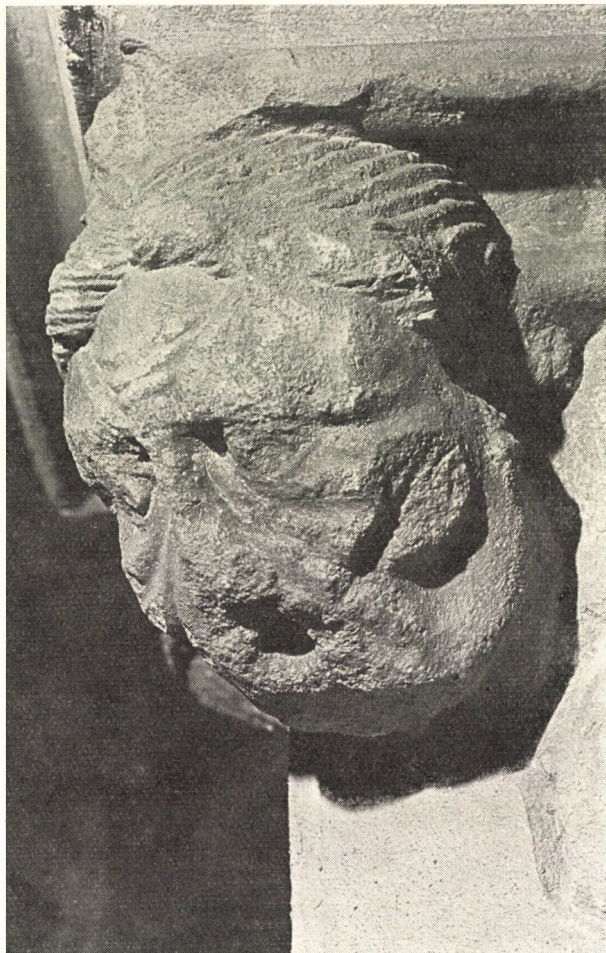
Ezzel a relatív vízbőséggel szemben a Várhegynek déli oldala, a Dísz tér déli végétől le a Szarvas térig, budai-márga altalajú és teljességgel víztelen. Így, s erre már 1950-ben rámutattam[14], a Várhegy déli végén — a mai királyi palota területén — erődítményt, várat, palotát csak az és akkor építhetett, aki e víztelen területnek a Dunáról való akadálytalan vízellátását biztosítani tudta. Ezért is vélem későbbinek, XIV. századi építésűnek a déli palotát, mint a Várhegy északi oldalának barlangkútjai felett elhelyezkedő korábbi királyi nagykúriát, az ún. Kammerhofot[15]. A XIV. században megépített, Anjou-kori királyi palotát a tetőkről összegyűjtött esővizeken kívül a kezdetben csupán víz-hordók-vitte Duna-vízesek látták el vízzel. (1434-ben Zsigmond említi az István herceg tornya [Istvántorony] mellett álló ciszternát[16]; — ez a mai ún. Albrecht-pince jégvermi szakasza.)

A budai királyi palota első vízvezetékét az 1410-es években Zsigmond király Hartmann mester nürnbergi vő-



rösréz-kováccsal, ezer rajnai aranyért készítette el. Ez a kor technikájának élén járó berendezés szivattyús rendszerű, taposómalmos meghajtású vízmű volt. Aknája a várkert déli kortinájában, mint hajdan a Dunáig levezető belső folyosó, máig áll. Palotai bekötése annak a belső, keleti várkertben levő aknának helyén volt, amelybe az 1960-as évek helyreállítása során egy — idétlen védőépülettel ellátott — csigalépcsőt építettek be.

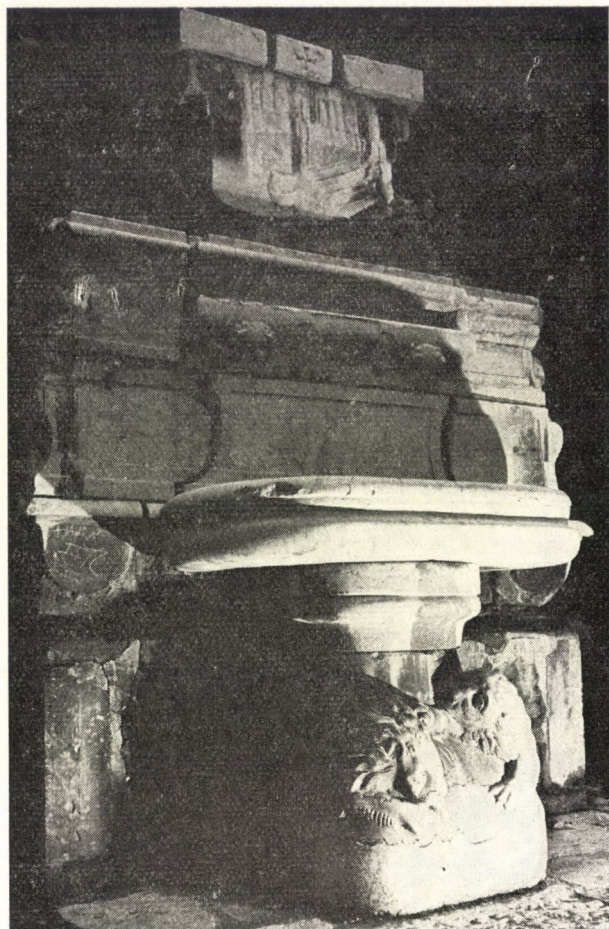
Ezt a dunai vízművet — amelyet a Várszínház és a mai Fő utca 5. sz. épületek közötti részen hamarosan egy



4. Vízköpő töredék budai, Zsigmond-kori kútról 1420 körül



6. Vörösmárvány falikút oroszlános fejekkel, Buda, Vár-múzeum



7. Balta köz-i falikút



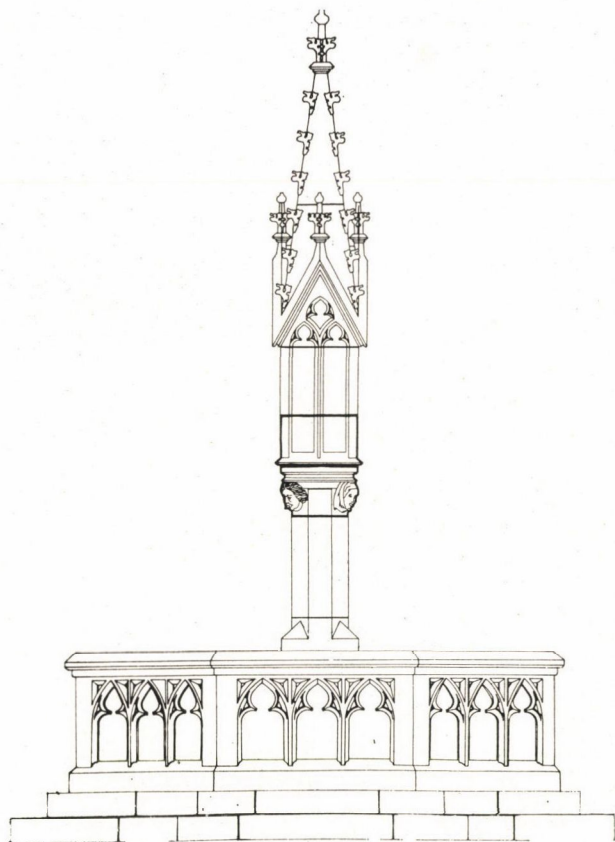
8. Balta köz-i falikút részlet

újabb, de még mindig XV. századi víz-szivattyú köve-tett, — a közép- és a törökkoron át, majd az újkorban is megújították, és egészen a XIX. századi, modern vízmű megalkotásáig működött. Egyik a palotát, másik a pol-gárvaros déli részét látta el szűrt Duna-vízzel.

Úgy gondolom, hogy az a szép, Zsigmond korára tehető gótikus szökőkút, amelynek egyes, torzfejes-víz-köpő elemei még Horváth Henrik kutatásai közben a Váralja-utca környékén kerültek elő (s amelynek rajzi rekonstrukcióját Illosfai József készítette el), az 1416-ra befejezett Zsigmond—Hartmann-féle vízművet koronáz-ta meg.



E gótikus csorgókútnak mindkét töredéke a hajdani villa marmorea táján került napfényre. Alsó eleme négyzetes keresztmetszetű, míg felső, pillérfő-szerű koronájának nyolcszögű az alaprajza. A köelemek közepén vízvezető akna vezet fel a felső lapon kívájt mélyedésbe; a víz a négy sarkon kifaragott torzfejeket át csorog el. Mindkét töredéket kőfaragó jelek díszítik. Ezeket Horváth Henrik a Strasbourgban működött páholyok anyakulcsából származtatja[17].



9. Zsigmond-kori szökőkút kiegészítési terve

Gerevich László úgy véli, hogy ennek a diszkútnak mestere a Mátyás templomon s a budai Zsigmond palotán egyaránt dolgozott; személyét pedig Horváth Henrik nyomán a prágai Peter Parlernek 1386 után Magyarországra szakadt műhelycsoportjában keresi[18].

Ehhez csak annyit tehetünk hozzá: a kút csakis harminc évvel később, 1416 után, vagyis akkor keletkezhetett, amikor Hartman mester a maga vízmű-alkotását befejezte. Addig a budai várban csorgókút, illetve szökőkút megvalósítására lehetőség nem volt.

E gótikus kutat én nem a palota belső területére, hanem — már csak töredékei lelőhelyénél fogva is — a Zsigmond idején kialakított s már Ambrosius Camaldulensis Traversarius[19] által is magasztalt — nyugati várkertek egyikébe helyezném. (Nem valószínű, hogy e kútnak két, együvé tartozó darabja együtt guruljon kétszáz métert a palotától a Váralja utcáig, s ott egy helyen állapodjék meg.) A várpalota délnyugati falszorosának — Zwingerének — Mátyás-kori, bronzcsapos, ólomcsöves vízvezetéke is a nyugati várkertek felé vezetett[20]. Nyilvánvaló, hogy a Hartmann-féle régibb vezetékeknek is errefelé volt túlfolyása.

Mátyás király bővíteni akarta Buda vízvezetékét. Ő már nem érte be a háztetők ciszternákba gyűjtött esővizével, sem szűrt Duna-vízzel! A két dunai szivattyút hozamát fokozni kívánta és ezért — alkalmasint a firenzei Chimenti Camiciával — egy, a közlekedőedények törvénye alapján működő, mintegy négy kilométer hosszú[21] vízvezetékét építtetett. Bonfini, aki megemléke-



10. Mátyás címeres kút

zik a budai palota hideg- és melegvízes fürdőszobáiról, megemlíti a királyi palota nagyudvarának márványszökőkútját, s annak a sisakos Pallas Athéné alakjával díszített oszlopát. Szerinte Mátyás hegyi vízvezetékének távolsága nyolc stádium volt[22].

Ez a Mátyás-féle vízmű a budai hegyek három friss-vízü forrásának vizét egyesítette, s azok hozamát — saját súlyánál fogva — nyomatta fel a Várhegyre. A befutó vezeték fő-csorgója a mai Szentháromság-téren, a hajdani Fő téren volt. (Aknájának a XIX. században téglával elfalazott maradványait 1968-ban szemem látára, a távvezeték építői oly gyorsan rombolták szét, hogy azt már csak utólag fényképeztettem le.) A hegyi források szintje mintegy száz méterrel magasabb a Várhegy közepének szintjénél.

Maga a Mátyás-kori Fő téri szökőkút — amelynek a már említett, Ferenczy István által megtalált felhőmárvány-töredék talán egyetlen hírmondója — XV. századi technikátörténetünknek nevezetes emléke. Hiszen az akkori Európában ez a budai hegyi vezeték páratlan alkotás volt! A friss hegyi források vize pedig a legnagyobb ajándék, amelyet Mátyás — a visszatérő járványokkal tizedelt — fővárosa lakóinak adhatott. Ez az a budai Fő téri csorgó, amely Dainerio velencei követ 1501. augusztus 8-án kelt budai levele szerint azév Űnapján bort lövellt. Ezúttal a „piazzale” kútjából — írja a követ — naphosszat bor csorgott. A jó budaiaik — mondanom sem kell — ezúttal sem hagyták veszendőbe menni a drága nedűt: süvegeikbe, csizmáikba fogták fel azt, ami garatukon már nem fért le. Számosan elgyengülésig menően erősítették meg magukat[23].

Ez a Fő téri kút — ha ugyan a Ferenczy-féle töredék annak a darabja — mind művészi szépség, mind méretek dolgában a visegrádi alsó kúttal vetekedett[24]. Úgy tudom, Szabó György, az Egyesült Államokba szakadt kutatónk, a Lehmann alapítvány kurátora, a közelmúltban az Újvilágban akadt rá Pierre Choque-nak, Bretagnei Anna francia királyné heroldjának 1502-ben Budán írt naplójára, illetve e naplónak illusztrált példányára. Itt, az illuminációk között ennek a Fő téri vagy a palota belső udvarán állott diszkútnak képét Choque (mint arra régóta ismert szövege utal) megörökítette.

A feltehetően Chimenti Camicia által épített Mátyás-féle budai hegyi vezetéknek másik végpontja, pompásan kiképzett gótikus forrásaknája és csatornája is jelentős



művészettörténeti emlék! A XII., Béla király úti Városház homlokzati kútháza mögött áll. Esztétikai értékét csak technikátörténeti értéke haladja meg.

A két taposómalmos meghajtású dunai vízszivattyúval együtt ez a Camicia-alkotta vízmű látta el ivóvízzel a hegyi Buda városát és a királyi palotát. Túlfolyói cserép- és ólomcsöveken át vizet vezettek a nyugati városláncra — a mai Lógodi utca táján — állt Szent Lázár rendi ispotályhoz. De vizet szállítottak azok — mint láttuk — a nyugati várkertekbe, a villa — vagy aula — marmorea tavaiba, hűtőzömböis is[25].

## EGY TORZFEJES VÍZKÖPŐ-TORZÓ

Talán a budai királyi díszkertekből vagy a palotából származik a budai Vármúzeumnak legszebb vörösmárvány kútszobor töredéke, egy monumentális vízköpő torzfej. Az 1930-as években az Attila utca északi részén, a hajdani Szegényház vagy Szeretetház bontásakor került elő[26]. Amíg eddig felsorolt budai kúttöredékeink — az egy Ferenczy-féle fragmentumot kivéve — alig többek artisztikus kőfaragómunkánál, addig ez a torzfej nagy klasszisú művész alkotása. A torzító hajzata alól lombfűzér ered. A faragvány törésfelületei azt gyaníttatják, hogy e vízköpő egy — nagyméretű — *hatszögű medencének* sarokdarabja.

Horváth Henrik[27] úgy látta: a szobor arcának „ráncai és faszobrászatra emlékeztető dudorai a magyar középkori hagyományokban otthonos mestert engednek sejtetni...

Mégis Balogh Jolán kiiktatja ezt a pompás műalkotást a budai reneszánsz alkotások sorából, és azt a barokk kor szobrai közé sorolja. Balogh Jolánnak ez a meghatározása — a stílusjegyeken kívül — azért meglepő, mert a Vérmező-parton a budai barokk kornak soha nem volt olyan igényű mecénása, aki ilyen kvalitású szobrot igényelt volna. Mestere mégkevésbé, aki annak megalkotására képes lett volna. A jól ismert budai barokk alkotások — akár szentek szobrai, akár olimpuszi istenek — művészi szint dolgában messze elmaradnak e torzó-képvisele kánontól.

Feuerné, Tóth Rózsa hívta fel figyelmem arra, hogy a torzó mint kút-elem esetleg gótikus alkotásokkal rokon. Másrészt: a budai barokk mesterek vörösmárvánnyal soha nem dolgoztak. Így én, több megfontolásból is, e torzfejet a XV. század budai udvari művészetéhez kapcsolom.

A torzó a budai Vármúzeum reneszánsz-termében áll. Úgy gondolom, a palotai vízmű táplálhatta azt a remek kis vörösmárvány falikutat is, amelynek homlok-lapját — víz-kifolyóval ellátott — két oroszlánfő díszíti. Szolgálhatott ez kerti csorgóul, de lehetett a királyi istállóknak, vagy éppenséggel Mátyás oroszlánházának egyik itató-vályúja is. Balogh Jolánt az oroszlános falikút faragása az 1487-ben meghalt Szapolyai Imre nádor sírkövén-

nek oroszlánjára emlékezteti: helyi munkának véli azt[28].

Mind Meller Péter (1948), mind Gerevich László (1966) fényképet közöl egy delfinfejes budai vízköpőről, amely 1945-ben került elő[29]. Ez a műtárgy ma a Vármúzeumban nem található.

Azok a reneszánsz vörösmárvány talapzatok és díszoszlop töredékek, amelyeket Gerevich László hivatkozott munkája XXII. tábláján közöl, nem díszkutat tartozéka; nyoma sincs azokon a víz útját jelző vájatoknak, furatoknak. (Ugyanez vonatkozik a Meller Péter által közölt budai vörösmárvány díszoszlopra is.) Ezeket a vörösmárvány reneszánsz elemeket — egyikét azóta eltűnt bronzlevelek díszítették — 1950. június 3-án a királyi palota nagyudvarának északkeleti szakaszán tártam fel.

Már akkor feltűnt: „kút alkatrész aligha lehet, vízcsőnek nyoma sincs rajta”[30].

## ELTŰNT KUTAK

Az eddig felsorolt középkori budai kutaknak régészeti emléke megmaradt. Van azonban e díszkutatnak egy olyan csoportja is, amelyeknek hamva sem maradt. Csak híre.

A királyi palota hajdani Nagyudvarának a sisakos Pallas Athéné szobrával díszített kútja — melynek csak leírását ismerjük — a Camicia-alkotta Mátyás kori sváb-hegyi vezetékek vizéből táplálkozott (Bonfini). Ez a kút talán más, korábbi díszel — állott már 1476-ban is. Hans Seybold, a menyegző szemtanúja jegyzi fel: ennél a díszkútnál köszöntöttek Beatrixot a budai zsidók. (Gerevich László úgy gondolja, a Pallas Athéné szobor csak az 1480-as évekre készült el. Gerő Győzőnek az a véleménye, hogy mivel egy konstantinápolyi ábrázoláson ez az — 1526-ban Budáról Konstantinápolyba hurcolt — Pallas Athéné szobor fehér, míg ugyanezen az ábrázolaton a bronz-szobrok aranszínűek, a Pallas Athéné szobor anyaga nem bronz, hanem fehérmárvány volt[31].

Ez a nagyudvari Pallas Athéné-kút, csakúgy, mint a budavári főtér (és a visegrádi palota alsó, Mátyás kori) kútja, nagy ünnepeken, így II. Ulászló király s menyasszonya, Anne de Foix hercegnő 1502. évi esküvője alkalmával, bor-kútnak is alkalmas volt[32]. Az, hogy a nagyudvarnak ez a díszkútja forrásvizet szolgáltatott s ivóvízül szolgált, kitűnik abból: amikor a kút medencéjét (1502 és 1506 között) egy ízben Ulászló királynak egy délvidéki török portyáról érkező vitézei levágott török fejekkel tették teli, Anna királyné úgy megundorodott, hogy soha többé nem ivott e kútnak vizéből[33].

A megsemmisült Pallas Athéné-kútnak egy-egy leírását csak szívfájdalommal idézhetjük fel. Bonfini úgy mondja: találhatók-e büszkébb építmény a budai várnál, ahol sok a fedetlen tér s az udvaron pompás szökőkút áll...

Magát a Pallas Athéné-alakot — Mohács után — 1526 szeptemberében rakatta hajóra s vitette Konstantinápolyba Szulejmán[34]. De maga az így megcsontított kút átélte a török kort is. „Ezekután — írja 1591-ben a török-Budán átutazó Vratiszláv báró császári követ — a harmadik udvarra jutottam. Ezen a téren igen szép víztartót láttam, melybe a vizet nyolc csövön át hajtják fel. Látogatásunkkor a vízszolgáltatás éppen szünetelt. A víztartón régi feliratot és osztrák (?) címet láttam.[35]”

Talán azok voltak ezek a „feliratok”, amelyeket e kutaknak magasztalására 1488-ban Angelo Poliziano írt? E latin epigrammák — magyarul: Messze Firenzéből hozták el idáig e márványt, Hogy Mátyás, a király, bővizű kúttal éljen.

\*

Kéz és kő toszkán, magyarok fejedelme rendelte,  
Most e szökőkútból szökj fel aranyos Duna vize[36].

\*



5. Vízköpő fej Budáról XV. sz.



1660 körül Evlija Cselebi ezeket írja e kútról: „... a palota terén fehér márványból egy gyönyörű nagy medence áll, amelybe a magyar mesterember khoszeváni (királyi) korsó nagyságú csiga-alakokat öntött bronzból, olyan módon, hogy a csiga éppen szarvait dugja ki házából. E csigák fölé egy nagy bronz serleget olyan művészettel helyezett el, hogy olyant készíteni sem lehet, mert ebbe a bronz serlegbe harminc ember is befér. A serleg szélére folyó-vizeket magasztaló verseket, költeményeket véstek. Köröskörül ijesztő, gonosz arcú szörnyek fehér fejéből tiszta víz folyik a márvány medencébe...”[37].

Különösképpen ennek a kútnak egyetlen agnoszkálható darabját nem találtuk meg. Sőt még a helyére sem bukkantunk rá. (Még lehet, hogy maradványait akkor ásták el, amikor az újkori palota nyugati és keleti szárnya között étel-szállítás végett, a múlt században alagutat ásattak[38].)

## CSORGÓK

A budai vár középkori vezetékes vizei szabályozhatatlan, elfolyó vizek voltak. A kiserészen ólomból, nagyobb részben cserépből készített csövek nem — vagy csak csekély mértékben — állták az elzárással, kinyitással járó nyomás-ingadozásokat. Ezért Buda kútjaiból, csorgóiból — hacsak üzemzavar nem volt — állandóan csörgedezett a víz. Hogy azután a túlfolyó víz kárba ne vesszen, azt úgy hasznosították, hogy hegyoldali alvárosok, suburbiumok csorgóiba vezették. Ilyen túlfolyó csorgók voltak a nyugati várkertben, a villa marmorea körül és Lógodon is[39].



11. Középkori cserép vízvezető csövek Budáról



12. A budai ólomcsöves vezeték bronz csapja



13. A vízivárosi szökőkút (rajz)

De ilyen csorgók látták el vízzel a várhegyi város kisebb tereit is. (A Dísz tér déli végén, a mai Hess András téren, a Bécsi kapu téren állt csorgók helyét még jól rögzíti az 1687. évi Haüy-féle felmérés[40].)

Ugyanilyen túlfolyó csorgó állt a mai Vízivárosban, a hajdani Szent Péter mártír városában is. Ezt a vízivárosi csorgót az 1470-es években két oklevelünk is említi[41]. Még meglepőbb, hogy ez a XV. századi vízivárosi csorgó, ékes kültányérvával s az azt díszítő szoboralakkal együtt XVII. századi — vagyis török kori — budai metszeteinken is megjelenik. Elsőként Ortelius 1602. évi metszetén találkozunk e szökőkút képével. Utóbb megjelenik az François Collignon (1609—1657), Gaspar Bouttats (vagy Bouttats) (1640—1695) és Lodovico Mattioli (1662—1747) budai metszetén is. Munkánkhoz Collignon metszetének kivágását mellékeljük[42].

Ma már ennek a csorgónak sem tudjuk a helyét. Valahol az eltűnő, álmatag kis vízivárosi utcák, terek egyikén, az Iskola utca környékén lehetett.

## BUDA-KÖRNYÉKI KUTAK

Szorosan véve nem tartozik a budai vár világához az a margitszigeti — vízköpő torzfejjel díszített — díszkút, amelynek egy darabját 1923-ban Lux Kálmán találta meg. Ez a — Lux Kálmán és Géza szerint — XIII. század második feléből való kút eredetileg a kerengő nyolcszögletes kútházában állt. „A töredékekből rekonstruálva — írja Lux Géza — meg lehet állapítani, hogy peremén kilenc vízköpő foglalt helyet és zúdította a kút vizét egy alacsonyabban álló széles medencébe.”[43]



A díszkutat után a dísztelenek közül felemlíthetjük a budai várbarlangok középkori kútjait. (Ezeknek módszeres feltárását még 1963-ban kezdtem meg a Magyar Hidrológiai Társaság Wunder László-vezette könyvbúváiraival. Utóbb a feltételezett veszélyesség miatt munkánkat leállították.) Ugyanígy feltáratlan maradt a Zsigmond király korában épített Buda—Nyék királyi vadászkastélyának maig meglevő, díszes kváderekkel kifalazott kútja is (II. Vöröshadsereg útja 78.) [44].

1964-ben ugyancsak a Magyar Hidrológiai Társaság könyvbúváiraival kezdtem meg a hajdani budai, budaszentlőrinci pálos kolostor — huszonnégy méter mély, négy méter széles, tizenkilenc méternyi vízoszlopos — középkori kútjának feltárását (II. Budakeszi út 91.). Itt, békaember-munkatársaim, Borsodi Ferenc és Bálint György, többször is lehatoltak a kváderes kifalazású, tökéletesen bevilágított, öt emelet mélységű kút fenekére. Úgy mondták:

— a belülről megvilágított kút olyan mintha az ember egy pompás torony belsejében ereszkednék le!

Így tehát, ha ez a pálos kút — ma már — nem is ékeskedik plasztikai díszekkel, bámulatosan szabályos belső kváderézése, monumentális kiképzése hatalmas esztétikai élmény. Valószínű, hogy mind a nyéki királyi kastély, mind a pálosok hajdani kútjának a középkorban díszes foglalat volt; ezeknek maradványai — esetleg maguknak a kutaknak betöltéséből — még előkerülhetnek.

Azt, hogy a pálosok említett kútja régészetiileg sem volt üres, mutatja: a XIX. század első évtizedében innen került elő II. Ulászló király feleségének, Anna királynénak — házioltárszámba menő — ékes mellboglára [45].

Mint kedves — részben középkori emlékekből összehordott — budavári falikút-imitációt említem meg néhai Stróbl Alajos szobrász hajdani, Balta-közi házudvarának kútját. Sajnos azt, hogy egyes elemei honnan valók, nem tudni.

Elemei közül megemlíteném — egy latin kereszties faragású gótikus sírkőtöredéken kívül — azokat a lábazatként felhasznált oroszán-alakokat, amelyek a visegrádi díszkút hasonló figuráira emlékeztetnek.

Maguknak a budai gótikus vízműveknek megkomponálásában — ama Hartmann nürnbergi mesteren kívül — Chimenti Camiciának lehetett a legnagyobb szerepe. Vasari írja róla: „a magyar király szolgálatában állott, *szőhőkutakat*, templomokat, erődöket s más hatalmas épületeket emelt” [46]. A halál is magyar földön, hajón utazásban érte, amikor éppen egy (vízemelő) malom szerkezetén dolgozott. Azt, hogy munkája főképpen vízművek építésére irányult, Vasari idézte epitáfiuma is bizonyítja [47].

Camicia azonban — akinek budai sáfára és számadója Bernardino Vespucci volt, Amerigo öccse [48] — elsősorban építész s nem szobrász. Miind a töredékesen megmaradt emlékek, mind az elvesztettek tekintetében feltevésekre kell hagyatkoznunk. A lehetőségekben azonban válogathatunk! 1488-ban — tudjuk — Mátyás Verocchio-nál rendelt egy fehémárvány kutat. Tudjuk azt is, hogy a mesterrel a király nevében Alexander Formoser tárgyalt. Megrendelték a márványtömböket, ki is fizették azokat, ám Verocchio meghalt, mielőtt e művet szállíthatta volna [49].

Meller Péter szerint a fehémárvány (Ferenczy-féle) hollós töredék motívális egyezéseket mutat Francesco di Simone Ferrucci — Palazzo Pitti-béli — két balluszterével. Arra is gondol, e budai fontana talán Verocchio rajza nyomán készült.

Tudunk egy olyan budai márványkútról is, amelyet — Vasari szerint — Andrea Ferrucci, az esztergomi Bakócz kápolna szobrásza készített II. Lajos királynak [50].

Az adatok szaporítása, a töredékek stíluskritikai vizsgálatának finomítása a jövőendő kutatóira vár.

Zolnay László

A tanulmány fényképeit Lőrinczy György készítette.

## J E G Y Z E T E K

1 Zolnay László: Budavári ásatási napló. Budapesti Tört. Múzeum Adattára, I/3. sz. 1950. VII. 24.

2 Idézet naplóm aznapi beírása: „... a török kori szemét és törmelékanyagból kiáll egy fehér faragott mészkőlap. Kútkáva. A kútnak a palota, észak felé néző kávakőven Mátyás és Beatrix kettős címere... a közvetlen környéken számos ágyúgolyótöredék. (—) A kút körül középkori pusztulást és török kultúrát mutató kerámia maradványok...” A feltáras napján készült fotót — Dorn Piroksa felvételét — közöltem Buda középkori vízművei c. munkámban, a Történelmi Szemle 1961. évfolyama, 1. számában. VII. tábla, 2. kép.

3 Azóta már megszoktuk azt, hogy középkori műtárgyak — törvényeink ellenére — szemünk láttára menjenek tönkre. Amikor e sorokat gépelem, negyedik hete bontják a királyi palota nagyudvarának utolsó megmaradt középkori alapfal-maradványait. Szemben a középkor s a barokk, valamint az újkor palotái építőművészeivel, mintegy egy méterrel lesüllyesztik a királyi palota nagyudvarának szintjét (1970. június). Az, hogy ez az *újkor palotának* a nagyudvart körülvevő kvádrumát meghamisítja, senkit nem nódít holmi közigazgatásilag érvényesíthető műemlékvédelemre!

4 Borsos Miklósnak a déli várkert nyugati oldalán, mintegy a Mátyás—Beatrix kút pandantjaként felállított modern kútját nem érzem idevalónak. Azt hiszem idővel, máshol találja meg ez a szép kút megfelelőbb helyét.

5 Művészettörténeti Értesítő, 1. (1952). 22.

6 A Thuróczi krónika leírása nyomán írta meg Arany János V. László c. balladáját.

7 Bertalan Vilmosné: Budavári majolika padlótegélák. Archaeológiai Értesítő 79. (1952). 188.

8 Hollné, Gyürky Katalin: Értékes leletek az építendő budavári szálloda helyén. „Budapest”, 5. (1967). 4. szám, 14—15. (A kút képevel.)

9 A kút faragványain a holló, a gyűrű s az oroszánfő nem heraldikus felfogásban, stílizáltak, hanem naturalisan jelennek meg. Ha az oroszánfő mégis heraldikai jel, utalás lehet az a cseh oroszánra, vagy a Hunyadiak ún. grófi címerére.

10 Balogh Jolán: A művészet Mátyás király udvarában. Budapest, 1966. I. 121. — Vasárnapi Újság, 1862. évf. 29. Ferenczy István kerti laka Rimaszombatban. (A fametszetű képen jól látható a Budáról eredő hollós-töredék).

11 Pataki Vidor: A budai vár középkori helyrajza. Klny. a Budapest Régiségei XV. kötetéből. (1950). 262. lap, 53. jegyzet. Vö. 268. lap, 81. jegyzet. Pataki a Corvin házat — amely kélfreont volt s mind a mai űri, mindpedig a mai Országház utcára egyaránt tekintett — az Országház u. 8. és 24. sz. ingatlanok körül lokalizálja.

12 O. L. DL. 9937.

13 L. Vízművek a magyar középkorban (A MTA Műszaki tud. oszt. közleményei, 22. kötet, (1958) 1—2. sz. 1—15.) és Buda középkori vízművei (Történelmi Szemle, 1961. évf. 1. sz. 16—55.) c. tanulmányaimat. Ami a házak és kutak viszonyát illeti: 1437-ben a budai falakon belül 322 lakóház állt, 1660 körül Evlija Cselebi 285 kutat és ciszternát említ, 1696-ban a házak száma: 288, 1944-ben a házak száma: 242. I. Z. L.: Fővárosunk lélekszáma a középkorban. „Budapest”, 1967. aug. sz. 17—18.

14. Művészettörténeti Értesítő 1. (1952) 20. és 37. (A XIII—XIV. századi budavári királyi szálláshely).

15 Területe a Táncsics u. 9—13-ra esett. XIII. századi építész kaputornya — a hajdani Szombatkapu — alatt 1962-ben feltártuk barlangjait s azok alján *felfakadt a víz*. Z. L.: Ásatások a budai I. Táncsics Mihály utca 9. területén. Arch. Ért. 95. (1968). 51.

16 Fejér C. D. X. 7. 535.

17 Horváth Henrik: Budai kőfaragók és kőfaragó jelek. Budapest, 1963. 103.

18 Gerevich L. i. m. 70.

19 1436-ban írja Ambrosius: „... piscinas quoque et hortos circuire, plena occurrebant oculis...” Balogh Jolán id. m. I. 96.

20 Az ólomcsöves vízvezetékéről I. Gerevich id. m. 174—176.

21 Hosszát az újkorban 688 öl fa- és 1414 öl ólom-cső távolságban adják meg. L.: Zakariás G. Sándor: Adatok a budavári kutak történetéhez. Budapest Régiségei, 17. (1956). 299.

22 A Dekadés IV. könyvének 7. része.

23 Balogh Jolán id. m. I. 147. a „piazzale” kifejezés okán a szerző ezt a díszkutat a főtérről valahová a királyi palota vidéké-



re helyezi. Talán a mai Szentháromság tér méretei tévesztik meg! Hiszen a régi főter, a kút környéke — akárcsak Haüy 1687 évi térképén is — sűrűn beépített terület volt, alig zsebkendőnyi — a mai Tárnok utca felé valamelyest szélesedő — térséggel.

24 Meller Péter: Gotikus és renaissance kutak Magyarországon. Magyar Művészet, 15. (1948) 140.

25 Részletesen l. előbb idézett, a budai vízművekről szóló tanulmányomban.

26 Néhai Bagyura János, Garády Sándor egykori munkavezetője úgy mondotta: Garády a bontásból előkerült műtárgyat félre rakatta, ám a szállítók azt véletlenül felragadták, s elvitték az akkor feltöltésre kerülő Lágymányosi tóhoz. Garády itt valószínű ásatást indított, mire újra, másodszor is ráakadt erre a pompás kőre. — L. Balogh Jolán, id. m. I. 122.

27 A Székesfővárosi Múzeum lapidáriuma a Halászbástyán. Magyar Művészet, 1932. 117.

28 Balogh Jolán id. m. I. 121. — Vö. Meller id. m. 141.

29 Meller id. m. 141. — Gerevich id. m. 346.

30 Z. L. Budavári ásatási napló, 1949–50.: 1950. VI. 3.

31 Gerő Győző szíves szóbeli közlése. Véleményét a lejjebb hivatkozott Poliziano-epigramma alátámasztani látszik.

32 Ezt szemtanú, a már idézett Pierre Choque, Bretagnei Anna királynénak ez alkalomra Budára küldött heroldja írja le. L.: Magyar Tört. Tár, XXIII. 97. „Celluy jour une fontaine estant au milieu de l'une des cours du chateau de la quelle yssoyent six tuaulx, sortoit vin tout du long du jour...”

33 Z. L.: Buda középkori vízművei. Tört. Szemle, 1961. I. sz. 31.

34 Ezek azok a — későbbi janicsárlázadás alkalmával szétzúzott — „Budai szobrok Konstantinápoly piacán”, amelyekről ekként szól Kemálpasazádénak, Szulejmán szultán költőjének verse:

Nem hagyják feledésbe merülni e hadjáratot

E szobrok, hanem emlékeztetnek rá, amíg állnak:

Csodálatra méltó, hogy e néma szobrok

Nyelv nélkül is csoda-dolgokat magyaráznak.

(Fekete Lajos fordítása)

L.: Fekete Lajos: Buda a török korban. Budapest, 1944.

35 Szamota István: Régi utazók Magyarországon. Budapest, 1890. 200.

36 Balogh Jolán id. m. I. 658. — *Analecta recentiora*, 1906. Budapest, 658. — A fordítások Meller Péter id. m. nyomán.

37 Karácson Imre: *Evlia Cselebi*. Budapest, 1904. 243.

38 L.: Z. L. Buda középkori vízművei c. id. munkám 45–46. lapján. A kút vélt helyén ekkoriban — a múlt században — előkerült egy kör alakú építmény-alap, amelyet akkor torony aljának néztek. Tán itt volt e Pallas Athéné kút. A nagyudvaron egyébként É–D irányú cserépcső-maradványokra 1949/50-ben én is akadtam.

39 Nem helyt álló az a nézet, hogy a nyugati várkertek kisebb szökőkútjait, csorgóit, diszhalas tavait, hűtőzőit az Ördögárok vize táplálta volna. Annak szintje jóval mélyebb, mint a hajdani várkerteké. Ezek felé különben is mind az Attila-, mind a Váralja utcában megtalálták a középkori vízvezetékek nyomait. Vö. id. munkáimat a Gombos Zoltán: *Budavári kertek*. Budapest, 1969. 38. 1. írtakkal.

40 Erről Zakariás G. Sándor id. m.

41 OL. D1. 17. 323. és D1. 18. 208.

42 A felsorolt metszetek Budapesti Tört. Múzeum újkori osztálya: 341/952, 556/951 és 3/951. Collignoné: régi 1890 és 123. sz.

43 Lux Géza: Újabb ásatások a Margitszigeten. *Technika*, 1938. évf. 211.

44 Ezt a kváderes kifalazású kutat 1971 nyarán a környéken építkező egyik vállalat felvonulási épülete wc-jévé alakította.

45 A kút tisztításkor előkerült ötvöstarly Jankovich Miklós gyűjteményébe, onnan utóbb a Magyar Nemzeti Múzeumba került. L. Orsz. Iparművészeti Múzeum leltára, 4706. — — Mátyás emlékkönyv, I. 395. És Jankovich Miklós szíves szóbeli közlése. — A budaszentlőrinci pálos kolostor kútját megtekintette Szászko László gépészmérnök, kiemelési szakértő. Szíves közlése szerint a kút teljes feltárását — mivel az 22 méter mély s átmérője 3,5 méter — csakis a benne tároló víznek a hegyoldal felé való levezetésével lehet elvégezni.

46 G. Vasari: *Le vite de' più eccelenti pittori, scultori ed architetti*. Firenze, ed. Sansoni, II. (1906). 651–652.

47 Zolnay id. m. 30–31.

48 Balogh Jolán id. m. I.

49 Balogh Jolán, Arch. Ért. 1923–1926. 194.

50 Vasari id. m. IV. 479.

## MITTELALTERLICHE ZIERBRUNNEN IN BUDA

Die Zierbrunnen erschienen überall als Bestandteil der errichteten Wasserleitungen und Wasserwerke. Der Autor weist darauf hin, daß in dem auf dem Berg an der Donau liegenden Burghschloß Buda im Laufe des Mittelalters — außer den von Höhlenquellen und Karstwasser gespeisten Brunnen — zweierlei Wasserwerke in Betrieb waren. Das eine — das eine Pumpeinrichtung war — wurde 1416 von dem Baumeister des ungarischen Königs und deutsch-römischen Kaisers Sigismund von Luxemburg, dem Nürnberger Meister Hartmann errichtet. (Später bauten die Meister des 15. Jahrhunderts noch ein Pumpwerk ähnlichen Systems.) Die Pumpen beförderten das gefilterte Wasser der Donau hinauf zum Burghschloß. Das andere System — das aufgrund des Gesetzes der kommunizierenden Gefäße funktionierte — ließ König Matthias Corvinus um 1470 errichten. Dieses Wasserwerk leitete das Quellwasser der Budaer Berge auf den Hauptplatz der Budaer Burg. Sein Erbauer war Chimenti Camicia aus Firenze.

Die Ausflüsse der Wasserleitungen wurden — wie der Autor darauf hinweist — durch Zierbrunnen verziert.

Das Wasserwerk aus der Zeit König Sigismunds zierte ein — der Kunstform nach mit der Parler Hütte in Verbindung zu bringender — Burghschloß-Zierbrunnen mit fratzenköpfigen Wasserspeiern. Teile davon wurden in den dreißiger Jahren am Bergabhang unterhalb des Budaer Burghschlosses gefunden; die Stilanalyse verdanken wir Henrik Horváth. Der Ausfluß der etwas später im Auftrag des Königs Matthias Corvinus errichteten Wasserleitung stand vor der Matthiaskirche auf dem Hauptplatz. Aus dieser Gegend kam ein weißes Marmorstück der Zierbrunnenschale mit dem Rabenwappen des Königs Matthias zum Vorschein. Dieses wertvolle Fragment knüpft der Autor nach Jolán Balogh an die Schule des Desiderio da Settignano.

In der Studie werden auch die Fragmente angeführt, deren Bestimmung bisher nicht erfolgte. Unter diesen ist das ein Gorgonenhaupt darstellende Wasserspeierbruchstück aus rotem Marmor besonders hervorzuheben; die genaue Anfertigungszeit sowie der Meister dieses kunstvollen Stückes sind unbekannt.



Járkálj csak, halálraitélt!  
bokrokba szél és macska bútt,  
a sötét fák sora eldőlt  
előtted; a rémülettől  
fehér és púpos lett az út.

(Radnóti)

1944. október 11-én a kiskunhalasi vasútállomáson németek géppisztollyal kiirtottak egy Jugoszlávia felől érkező munkaszolgálatos alakulatot. Aki menekülni próbált, élve temették el[1]. Itt pusztult el Örkényi Strasser István, harminchárom éves korában.

Ha nem szenved el az előre látott mártírhálát, nemzetközi nagydíjakkal, Kossuth-díjjal elismert legjobb szobrászaink között tartanak számon.

Hiába lapozgatjuk az új magyar képzőművészetről szóló műveket, — nem hogy alkotásainak reprodukcióit, nevét is csak elvétve találjuk bennük[2]. A közelmúlt esztendőkhöz lett volna hatvanéves, — ez az évforduló sem keltette életre emléket[3].

Ahhoz a két világháború közötti nemzedékhez tartozott, amely az 1930-as évek második felében, az egyre súlyosabb faszálódás esztendeiben végezte tanulmányait a Képzőművészeti Főiskolán.

1911. február 6-án született Szentesen. Apja nagyony szegény kishivatalnok (adópénztáros) volt, akinek hét gyermekről kellett gondoskodnia. István felmenői és testvérei között nem mutatkozott különösebb érdeklődés a művészet iránt. Már kisgyermekként szobrászkodva játszott az agyaggal. Az álmodozó, verseket író serdülő fiút csak a művészet érdekelte; ezért mondták róla a szomszédok, hogy „elveszett ember” lesz[4]. Visszaemlékezése szerint negyedik gimnazista (13—14 éves) lehetett, amikor ifjúsági olvasmányai hatására hatalmas Gólem-szobrot mintázott agyagból. Krisztián nevű rajztanára bízta; első próbálkozásai közé sorolja az ő portróját. 18 éves volt, amikor megnyerte a szentesi múzeum Attila-emlékműre hirdetett pályadíját, majd, az érettségi után, a múzeum igazgatójának, Csollán Gábornak az ajánló levelével Budapestre jött, hogy felvételt kérje a Képzőművészeti Főiskolán[5]. Híven jellemzi helyzetét, ahogy elmondja: kerékpáron jött fel a fővárosba. Jelentkezett egy hirdetésre, amelyben azt olvasta, hogy kezdő szobrászokat keresnek. Egy mutatóványos hirdetett, aki az Angol Parkban (a mai Vidám Parkban) a Babonaházat készült megnyitni. Örkényi Strasser primitív szobrokat, néger bálványokat faragott, sőt, a kikiáltó szerepét is vállalta. Amikor összegyűlt egy kis pénze, jelentkezett Sidló Ferencnél a Képzőművészeti Főiskolán. Mint a legjobb felvételi munka készítője lett az Akadémia növendéke. Küzdelmes diákévek következtek. „Zugló legtávolabbi részén hatalmas pincében havi öt pengőért béreltem másfél méter széles és két méter hosszú fekvőhelyet. Sok fiatal művész élt az ilyen 'kriptának' nevezett rekeszben... Villamosra nem tellett... Gyalog mentem naponta a főiskolára, onnan a menzára, majd vissza a műterembe, a vacsorahelyre és végül a szállásomra... Naponta legalább húsz kilométert sétáltam... Keserves öt év tellett el a pinceodúban, ahol gumiköpenyem volt a

takaróm, a leghidegebb télben is...”[6] A nehézségek nem törték meg. A Főiskola elvégzése után két évig a Művészképzőn tanult. Tehetségét mindenki elismerte. Az elismerés jeleként kapta meg a római ösztöndíjat, de a zsidótörvény miatt nem élhetett vele.

Közvetlenül a második világháború kitörése előtt arról ábrándozott, hogy Párizsba utazik. Meghívást kapott Amerikába. Monumentális tervekről álmodozott; többek között arról, hogy felkeresi a Szentföldet és Hóreb hegyébe vési Mózes szobrát, „hogy az idők végtelenségéig hirdesse a tíz ígét...”[7].

Az álmodozásoknak, a nagy terveknek véget vetett a fasizmus teljes uralomra jutása. Az első között hívták be munkaszolgálatra. Rövid időre még hazatérhetett. Majd, mint említettük: 1944 októberében utolérte az erőszakos halál.

Emberi-művészi arcának jobb megértéséhez: a szentesi gimnazista hazafias verseket ír, amelyekben — az iskolai nevelésnek és a kor szellemének hatására — még az irredenta szölamokat is megtaláljuk. A romantikus ábrándozó új Ikarosznak képzeletét magát. De ezek között a szárnypróbálgatások között az említetteknél jóval fontosabbak — mert művészetének irányát jelzik — ez idő tájt és nem sokkal később írt versei, amelyek mélyen átélten tükrözik az eseteket, elnyomottak szenvedését. „Mint kőbe faragott fájdalom, / Áll mereven, kinlódva némán / Egy hideg szeles utca sarkán” — így kezd *Vak holdus* c. versét[8]. A váltakozva patetikus és melankólikus versek együtteséből kiütözik humoros verse *A szentesi sakkolimpiásra*, amely nyomtatásban is megjelent 1933-ban[9]. A versírást akkor sem hagyta abba, amikor már elismert szobrász volt[10]. A művész nyugtalansága, elégedetlensége önmagával tükröződik soraiban:

Kész a mű, már mit ér? — lelkem nem pihen.

Borus szemekkel úgy bámulok beléd,

Mint gyalgó művén gyötrődik az Isten.[11]

Ady-kötete legkedvesebb könyvei közé tartozott[12]. Irodalmi tájékozódására jellemző, hogy különösen vonzotta Somlyó Zoltán, az „átkozott költő”, aki — mint Kosztolányi írja róla — „úgy írta mindegyik versét, mint öngyilkos az utolsó levelét”; aki „ámulva turkált az élet gazdagságában. Nem ismert alapfokot, középfokot, csak felsőfokot.”[13] Somlyó Zoltánról plaketteket és mellszobrot készített[14].

A zenét nem kevésbé szerette a költészetnél. Ahogy Beethoven világában élt[15], ugyanúgy élt a magyar népzene világában, — Alkotmány utcai műterem-iskolájának gyakori vendége volt Lajtha László[16]. Nemcsak a versírással, — a zeneszerzéssel is megpróbálkozott. Ahogy korai verspróbálkozásában — az impresszionizmus és a szimbolizmus mellett — nem ritkán megmutatkozik a népköltészet hatása, véletlenül megmaradt zeneszerzői próbálkozásai[17] teljesen népdalszerű.

Nem felesleges feltárni ezeket a népköltészeti-népzeneti indítékokat, amelyek érzelmi gyökereire utalnak; a népelet móríci-Veres Péter-i hiteli ábrázolása kivételes erővel megjelenik szobrászművészetében is. *Parasztasz-sonyának*[18] arcába úgy véste bele az élet a maga jeleit, mint Rodin *Horpadt Orrújába*.





1. Parasztasszony



2. Beatrice

Köztudott, hogy azoknak a művészeknek, akik nem hódoltak az akadémizmusnak és a sovíniszta ideológiának, keményen meg kellett küzdeniük az érvényesülésért.

Nem ismerte a nyugalmat, állandó belső lázban égett ez a rettenetesen sovány arcú fiatalember, aki annyira vágyott a gyengéd szépségek, az élet magasabb rendű örömei után, és akit a művész örök önelégedetlensége mellett folytonosan gyötört az emberiségre szakadó mérhetetlen szenvedésnek és saját elkerülhetetlen, értelmetlen, erőszakos halálának látomása[19]. Ez a feszültség teszi hitelessé alkotásainak drámaiságát.

Mint minden igazi művész, mindig önmagát adta; tanult mestereitől, de nem engedte át magát divatáramlatoknak.

Művészi pályája oly rövid volt, hogy alig beszélhetünk fejlődési szakaszairól, inkább fejlődésének tendenciájáról.

*Veronika és Beatrice* — megkapó a finom egész alakos ábrázolás és a női fej, amelyekkel első nagy sikereit aratta. Nem annyira mesterének, Sidló Ferencnek hatása mutatkozik meg itt a formálás könnyed biztonságában, — inkább a rajongva tisztelt mester, Donatello[20] hatott rá az *Angyali üdvözlés* Máriajának kimondhatatlan légies bájával, — ugyanakkor a *Bűnbánó Magdolna* gótikusan megnyúlt alakjával, a szenvedés expresszív naturalizmusával is; elesett, nyomorult nőalakjaira gondolunk, amelyek az előbbiekkal szinte egyidejűleg jelennek meg, de egyre inkább eluralkodnak művészetében, ahogy a kor nyomása mind elviselhetetlenebbé válik. Fájdalmas önarckép-fejszobra[21] is Donatello *Bűnbánó Magdolnáját* idézi. A büntelenül vezeklő arc mintha József Attila szavait mondaná hangtalanul:

„Csak az zavar e semmiben,  
mért nincs bűnöm, ha van.”

Valami megnevezhetetlen szomorúság fátyolozza *Veronika*[22] c. egész alakos ülőszobrának tűnődő arcát; ez nehezedik a kissé előregörnyedő alakra is. A mintázás-

nak ez a donatellói egyszerűsége, tisztasága jelenik meg *Beatrice*[23] c. fejszobrában, amely a maga méltóságteljes, komoly bájával hitelesen eleveníti fel Dante halhatatlan szerelmét. Esmény utáni sóvárgását faragta meg Örkényi Strasser ezekben a lélekkel teli, szomorú-szép, törékeny női figurákban.

Bibliai témájú alkotásai részben az Ótestamentum pátozát sugározzák: a törvénytáblákat egyik kezében tartó Mózes[24], aki másik kezével önmagára mutat, mintha azt mondaná: én vagyok a törvény. Ennél a heves mozdulatú (némileg Meštrović hatására utaló) figuránál még érdekesebb megoldású az a Mózes-fej[25], amelynek modellje a Mózes alakító Beregi Oszkár maszkja volt. A rendíthetetlen meggyőződést és akaraterőt kivételes szuggesztivitással fejezi ki az erősen stilizált fej, amelynek szigorú, fényt sugárzó tekintete vonja magára először figyelmünket. A szemöldökök ívelése, a boltozatos koponya, a homlok ráncaival, az akaratos szája, a szakáll viharos hullámvázása monumentális építmény benyomását kelti, és ezt a hatást még fokozza a fej háttérében elhelyezett két kőtábla. A szigorú frontalitás valóban az egyiptomi szobrok méltóságát adja az arcnak[26].

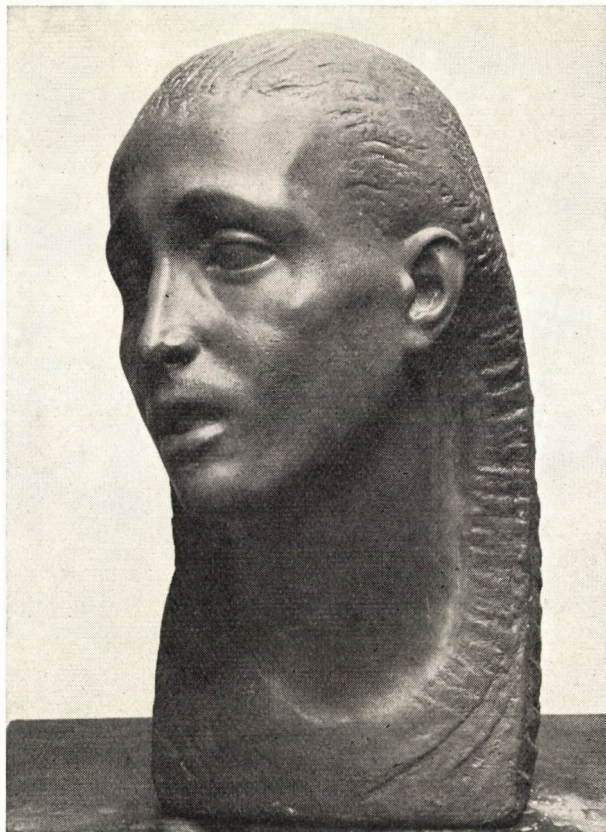
Bibliai témájú művei közül bizonyára a legszebb *Ráhel siratja gyermekeit*... c. női feje[27]. Szimbolikus jelentésű ez a fej is, — ahogy Mózes szeméből a céltudatos akarat sugárzik, Ráhel szemében benne van minden emberi szenvedés. Az a finom bánat, amelyet egyébként is tükröznek Örkényi Strasser női arcai (mint a *Veronika* és a *Beatrice*) most olyan kétségbeesés kifejezésévé fokozódik, amikor már elnémul a szó és elapadnak a könnyek. Ennek a drámaiságnak a kifejezésére semmiféle külső-eszközt nem használ a művész. A szokatlanul nagy szemek, az akaratlanul kinyílt száj, az arccsontokra feszülő bőr, a megnyúlt nyak — csupa ilyen természetes eszközzel éri el az orvosolhatatlan fájdalom fortisszimóját.

Örkényi Strasser István fejlődési tendenciájáról szölkünk: művészetében kezdettől jelen van, majd egyre na-





3. Mózes



4. Ráhel

gyobb hangsúlyt kap az elesettek, a kitaszítottak, a magukra hagyottak ábrázolása.

Ez a fejlődési tendencia egyébként Donatellótól Käthe Kollwitz és Barlach felé mutat[28].

Örkényi Strassert — éppúgy mint humanista, demokratikus felfogású művésztársait — vonzotta Käthe Kollwitz és Barlach művészete. Kollwitz anya- és gyermekábrázolásai, szenvedő nőalakjai világszerte nagy hatással voltak a haladó, antifasiszta művészetre. Anélkül, hogy Kollwitz realizmusának, érzelmi hatásának a jelentőségét a legkevésbé is kisebbiteni akarnánk, meggyőződésünk szerint még fontosabb volt az erőteljesebb és modernebb, az expresszionizmussal együtt emlegetett Barlach hatása, nemcsak Örkényi Strasserra, hanem Goldmannra, Mészárosra és másokra is. A magáramaradottság, az elhagyatottság, az emberi melegség utáni vágyakozás drámai kifejezői Barlach koldusnői, *Fázó lánya*, *Fázó öregasszonya*. Barlach az ember megalázására hívja fel a figyelmet, nem olcsó részvétet akar kelteni. Az emberi szenvedésnek ez a felmutatása minden elnyomás elleni harc volt, szükségszerűen hívta ki a képmutató, sovíniszta, militarista uralkodó osztályok gyűlöletét; törvényszerűen sorolta a hitlerizmus az „elfajzott művészet” kategóriájába. Kollwitzra és Barlachra mint inspiráló tényezőkre gondolunk — nemcsak akkor, amikor Örkényi Strasser szobrai, hanem amikor Derkovits anyja és anyaság képeit, fázó asszony rajzait nézzük. A szenvedésnek ugyanaz az egyszerű, drámai kifejezése, a kompozíciónak ugyanaz a tömörsége itt is, ott is.

Örkényi Strasser magától értetődően kapcsolódik Barlach-hoz, hiszen őt magát is vonzotta a román és a korai gót plasztika. Másrészt az ő „örök emberi” figurái is teljesen a maga korabeliek, a kor súlyát hordozzák magukon.

Milyen titkos kapcsolat ível a boldogtalanságot nem ismerő *Beatrice* és a *Koldusleány*[29] törekény szépsége között? Persze, egy pillanatig sem vitás, hogy a művész igazi önmagát az utóbbiban adta. Kétszer leírtuk már

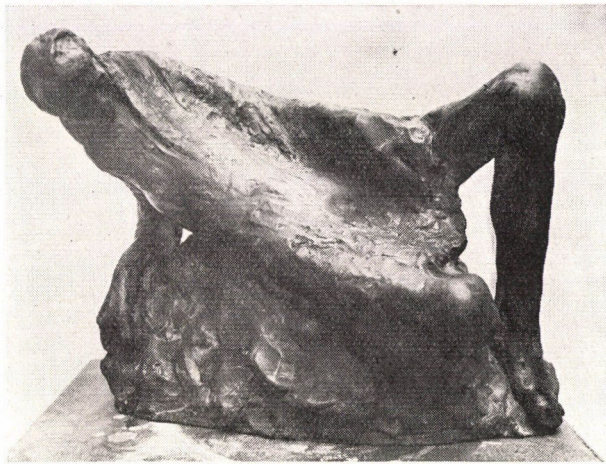


5. Koldusleány

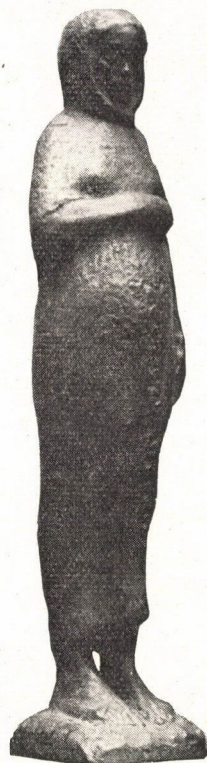




6. Nyomorúság



7. Haldokló



8. Anyá

futólag Móricz Zsigmond nevét, — az ő *Árvácskája* jut eszünkbe, ahogy itt áll előttünk a kolduslány, teljes kiszolgáltatottságában. Finom gyermekarc, alig bimbózó mellek, ijesztően csontvázszerű lábak és alázatosan összekulcsolódó kezek, — egyébként a rusztikus drapéria uralkodik az egyszerűségével, lírai melegségével megragadó kompozícióban. A *Nyomorúság*[30] ennek a témának továbbfejlesztése. Az alak tartása erősen rokon az előbbiével, de ábrázolásából hiányzik a fiatalság megkapó szépsége, — a megköviült kétségbeesés áll előttünk. Az alak arca végletesen elgyötört; egyik karja tehetetlenül, száraz ágként csüng alá, a másikat melléhez szorítja; a drapéria még nagyobb szerephez jut, vadul, viharosan nyugtalan. Mintha már a megsemmisítő táborok csontvázfiguráit ábrázolná látomásszerűen a művész[31]. A *Haldokló*[32] hasonló megrendítő búcsú az élettől, mint Radnóti utolsó versei.

Örkényi Strasser István azonban nemcsak a „megaláztak és megszorítottak” tartásában ábrázolja a társadalom periferiáján élő figuráit, — olyan méltósággal is meg tudja jeleníteni őket, ahogy az anya ábrázolásának különböző változataiban teszi.

Az *Anyá*[33] teljesen nyugodt, egyenes tartású terhes nő; tekintete befelé fordul, derekán végigsimuló egyik karja is mintha a magzat üzenetére figyelne. Az *Anyaság*[34] monumentális kompozíciója — az anya, a

nyakában ülő gyermekkel — az egyiptomi szobrok mozdatlan ünnepélyességével, székesegyházszerű fenséggel vonzza szemünket a magasba. Ez az eszköztelen egyszerűség, tiszta emberség a tragikusan félbeszakadt művészi pálya utolsó szava.

Egy-egy művészeti tárgy írása is napvilágot látott. Megszólaltatta Scheiber Hugót, „a magyar futurizmus apostolát”. Késérően írja a számos nemzetközi kiállításon szerepelt művészről, hogy „társtalanul, visszavonultan, csendben dolgozik s pengőért tékozolva el legszebb alkotásait, hogy a kenyérgondoktól szabaduljon”[35].

Egy fiatal festőnő, Zemplényi Magda útkereséséről és eredményeiről szólva többek közt megállapítja: „A francia kultúrának tagadhatatlanul jelentős szerepe van művészetének kialakulásában. A kubizmus le nem becsülhető hatása a későbbi korok minden művészenek le





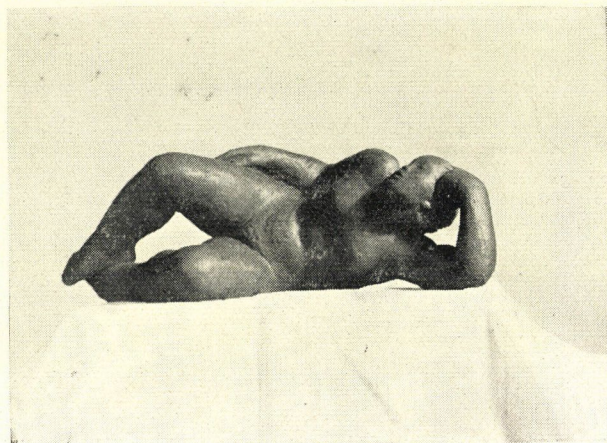
9. Anyaság

nem becsülhető pluszt jelent. Picasso és Braque útmutatásai lobogó fáklya az új utat keresőknek. — Ez a fáklya világít Zemplényi Magda lelkében, mikor az emberi lélek kiaknázatlan útjait járja.” Majd rámutat a festőművészetének sajátosan magyar jellegére: „Téved, aki azt hiszi, hogy Zemplényi Magda művészete gyökértelenül nőtt ki a magyar kultúra termőtalajából. Az anyaföld nagy kohója a legszélsőségesebb irányzatokat is egységbe olvasztja. Ennek az egységnek bélyegét, sajátos ízt Zemplényi Magda képein is megtaláljuk. Természetesen ezek nem külsőségekben nyilvánulnak meg, hanem a belső tartalomban és főleg a tüzes színek intenzitásában, amely a legtöbb magyar művész sajátossága. ... Némelyik képen a színek dinamikája a plaszticitás határait súrolja. Ez a túltengő formavágy vezette arra, hogy a szobrászattal is foglalkozzon.” Komponálásmódját a polifonikus szólamszerkesztéshez hasonlítja[36].

A „lényeg és forma” egységét megvalósító művész érvényesülésének nehézségeit fejtegeti *Kontárkérdés* c. kiadatlan, töredékes feljegyzésében. „A képzőművészet — írja — az emberi élet formai megnyilatkozása. Mindenkinél jogában áll önmagát kifejezni, de nem mindenki hivatott erre. Ez az oka annak, hogy sok ember gyermekded játékaikat művészi hivatottsággá emelik a hozzá nem értő kritikusok s viszont sokszor vakon elmennek a genialis alkotó erő megnyilatkozásai mellett. A kontár művész, ha nem is adatott meg neki a művészi alkotó erő, legtöbbször annál inkább meg van áldva adminisztratív képességekkel. Ezek után érthető, hogy a művészek nagy többsége a kisebb arányszámú tehetséges művész hátrányára mind nagyobb tért hódít a hozzá nem értő közönség körében. A tehetséges művész mindig önmagában áll. A tehetségtelenek klikkeket alkotnak, amelyek „pressziót tudnak gyakorolni a művészi kultúrára”. A kontárkérdést csak a klikkrendszerek megszüntetésével lehet megoldani. A kontárokat támogatja a műkereskedelem is, amely giccsekkel rontja a közönség ízlését.[37]

Nemcsak írt, — szervező is volt. A *Fiatalok művészei* c. kiadványban[38] húsz fiatal művészt mutatott be, akiknek a faji törvények már úgyszólván lehetetlenné tették a nyilvános kiállításokon való szereplést. Bevezetőjében megállapítja: a fiatalság „a futurizmus és kubizmus formavilágát lezárt művészettörténelmi ténynek fogja fel s készen álló formakincsét szükség esetén éppen úgy felhasználja, mint a klasszikus hagyományok tanításait. A formát egyszerűen kifejezőeszköznek tekinti, amelyen keresztül mondanivalóját próbálja tolmácsolni.” Így lesz ez a formaújíto művészet „a képzőművészet eszperantó-nyelve, amely ma már nemcsak képzőművészeinké, hanem a nép egyre szélesedő rétegeiben is mindinkább érthetővé válik.

Az igazi alkotó művészet — fejezi be művészi hitvallását — természetesen önmaga teremti meg kifejezési



10. Fekvő nő

formáit. Teljhatalmú ura szuverén világának, amelyben a forma és a lényeg egyet jelent. Erre törekszik minden művész, — nemcsak a fiatal, hanem az idősebb is. A fejlődésnek erre a fokára azonban csak kivételes tehetségű művészek jutnak el.”[39]

Örkényi Strasser István jó pedagógiai érzékkel rendelkezett. Az V. kerületi Alkotmány utca 19-ben, ahol lakott is, Festő-szobrászképzőt nyitott[40]; tanítványai a főiskolai felvételre készültek, reklámgrafikát, kerámiát tanultak. A festészetben Bernáth Aurél korrigált; a szobrászathoz Medgyessy Ferencet kívánta volna megnyerni, akit nagyon tisztelt s aki szintén becsülte és szerette Örkényi Strassert, de Medgyessy a feladatot nem vállalta, — feltehetően az egyre erősödő fasizálódás, a faji törvények miatt, haladó felfogása mellett sem akarta, vagy inkább nem merte vállalni vele a közösséget. Emiatt némileg meg is romlott viszonyuk; Örkényi Strasser neheztelt Medgyessyre, akit sokkal jobban szeretett és becsült mint főiskolai tanárát és pártfogóját, Sidlót.[41] Iskolájából többen kerültek a Főiskolára; nem egy közülük országos, sőt nemzetközi híré művész lett[42]. Szerettek hozzá feljárni, — szinte menedékhely volt ez az iskola, ahol, akinek nem volt pénze, ingyen modellhez jutott és melegben tartózkodhatott[43].

A két világháború közötti korszak értékelésében nem egy „gyermekbetegséget” sikeresen leküzdöttünk, de nem mondhatjuk, hogy már nincs tennivaló. Rég meghaladottnak tűnik az a nézet, amely szerint Aba-Novák „egyházi festőnek”, sőt fasizstának minősült — az a művész, aki „vitézi” címe mellett alkotásaival és emberi kapcsolataival a fasizmus uralma idején is tanúságot tett melyen demokratikus szemléletéről, emberségéről.

Ezek közé a „gyermekbetegségek” közé tartozik az a régebbi szemlélet, amely általában nem tekintette igazán haladó, mondjuk ki: szocialista művésznek azt, aki nem követte a derkovitsi utat, nem vállalta a nyílt politikai harcot és az éhenhalás vértanúságát is. Így történhetett, hogy egyesek „megalkuvónak” minősítették az





II. Leány galambbal

olyan művészt, amelyen például Örkényi Strasser István volt, aki budai Goldberger Leóról és más gazdag zsidó polgárokról készített időnként portrékat, — pusztán azért, hogy megéljen, hogy művészetét megvalósíthassa. Vagy jobb lett volna, ha nem születik meg a *Koldusleány*, a *Gond*, a *Nyomorúság*, az *Anyá*, az *Anyaság*, amelyekkel tartósan beírta nevét a magyar művészet történetébe? — tegyük hozzá: szervezeti hozzátartozás nélkül, a szocialista magyar képzőművészet történetébe. Nem ok nélkül őrizi a *Nyomorúságot* a Munkásmozgalmi Múzeum[44].

Tudjuk, mennyire irtóztott ezektől a portrémegbízásoktól ez a nagy szegénységből érkezett, mélyen etikus, szociális szemléletű művész, aki állandóan küszködött a „nyomorogni vagy megalkudni” dilemmájával; gyűlölte a kispolgári életet; volt pillanat, amikor elkeseredésében azt mondta feleségének: vonuljanak el egy barlangba. Eszményképe Derkovits volt, aki nem alkudott meg[45].

Még egy tisztázó szót kell kimondani, amely szintén nem csak reá vonatkozik: Örkényi Strasser István — mint számos vértanúvá lett, vagy pusztán véletlenül életben maradt művész — magyar művész volt, — és nem zsidó művész, a szó nacionalista, a magyarságtól elkülönülő értelmében. Nincs másról szó, mint arról,

hogy a faszizmus gettósitó politikája következtében „szellemi gettóba” szorult számos jelentős költő, művész, tudós — olyan művelődési egyesületekbe, amelyen az OMIKE (Országos Magyar Izraelita Közművelődési Egyesület) vagy a MIEFHÖE (Magyar Izraelita Egyetemi és Főiskolai Hallgatók Országos Egyesülete) volt, ahol továbbra is a haladó magyar kultúrát szolgálták, — olyan szervezetekbe, amelyek a baloldali mozgalmak fészkei voltak és állandó rendőri felügyelet alatt álltak. Antifasiszta történelmünk egyik megíratlan fejezete ez.

Örkényi Strasser István is elmondhatta volna, másokkal együtt, Radnóti szavait:

Nem tudhatom, hogy másnak e tájék mit jelent,  
nekem szülőházam itt e lángoktól ölelt  
kis ország, messzeringó gyerekkorom világa.  
Belőle nőtem én, mint fatörzsből gyöngé ága  
s remélem, testem is majd e földbe süpped el.

Ki gépen száll fölbe, annak térkép e táj,  
s nem tudja, hol lakott itt Vörösmarty Mihály;

Nem maradhat említetlenül „felfedezése”, művészetének egykorú kritikai visszhangja. 1935-től állított ki a Szinyei Merse Társaság Tavaszi Szalonjában, ahol több ízben kitüntető elismerést nyert. Az 1938-ban tartott XIII. Tavaszi Szalonban (amikor elnyerte a Wolfner Gyula díjat) szerepeltek *Veronika*, *Női fej*, *Koldusleány*, *Terhes nő* c. művei[46], amelyekre már a napisajtó művészeti kritikája is erősen felfigyelt. „Legnagyobb meglepetés — írja a *Pesti Hírlap* kritikusa — egy fiatal szobrász: Örkényi Strasser István, aki mondanivalóit egészen ritka egyszerűséggel, kifejezőerővel és szobrászi értékekkel tolmácsolja. *Koldusasszony* és *Veronika* c. munkái az utóbbi évek magyar szobrászatának legjava terméséből valók.”[47] „Kiugró, új, nagy tehetség — a szobrász Örkényi Strasser Istvánon kívül — nem igen akadt köztük,” — írja a *Pesti Napló* kritikusa. „... A szobrászati anyagból magasan kiemelkedik komoly kvalitásával Örkényi Strasser István pompás női feje, *Veronikája*, *Koldusleánya* és *Anyasága*.”[48] „... alig várjuk az alkalmat, hogy erről a nagyszerű fiatal szobrászról külön írassunk”[49]. „... meglepetéssel és őszinte örömmel látjuk Örkényi Strasser István nagyszerű fejlődését.”[50]

Ez a liberális polgári sajtó hangneme — és itt meg kell jegyezni, hogy e sajtó irodalmi-művészeti kritikusainak jelentős része szimpatizáns volt, sőt illegális kommunisták is akadtak közöttük. Bálint György például a *Pesti Napló* munkatársa volt.

Az első igényesebb értékeléseket Munkácsi Ernő írta róla. Alakjai — állapítja meg — a középkori székesegyházak figuráihoz hasonló áhitatot keltenek. Nagy erővel ragadja meg a bibliai témákat[51]. A *Múlt és Jövő* 1938. októberi számában, amely Örkényi Strasser addigi leg-szebb alkotásainak reprodukciót is tartalmazza, Munkácsi a műértő jó érzékével mutat rá Örkényi Strasser művészetének összetettségére: „gótikus, romantikus, realista, heroikus, patetikus és szerény”. Műveinek közös vonása „a lelki élet plasztikus ábrázolásának tökéletessége”. „Lehetséges-e — kérdezi Munkácsi, cikke végén —, hogy Strasser István népet visszakergessék a gettóba? ! Lehet-e, hogy megakasszák azt a fejlődést, azt a magyar fejlődést, amely ilyen művészt bontakoztatott ki?”[52] Három évvel későbbi cikkében Örkényi Strasser továbbfejlődéséről szól. Ebben a korszakában is tovább él lírai melegséggel teli „gótikus naturalizmusa”, de előtérbe lép az ókori egyiptomi szobrászat hatását tükröző egyszerűsége és a monumentalitásra törekvés, *Mózes*-szobrában és az *Anyaság*-ban[53]. Megint csak nem hívatásos művészeti író, dr. Deutsch Ernő orvos tesz találó megjegyzést Örkényi Strasser *Koldusleányáról*, *Anyaságáról* és hasonló műveiről, amelyek Käthe Kollwitz művészetére emlékeztetik. „... művei telvék vallásos ihlettel anélkül, hogy religiózus tartalmúak volnának.”[54] Az, amit a szerző „vallásos ihletnek” nevez, mint későbbi szavaiból kitérnik, nyilvánvalóan a szenvedőkkel, elnyomottakkal való mély együttérzést, azonosulást fejezi ki.



Az OMIKE 1943 tavaszán rendezett kiállításán különösen magára vonta a figyelmet Örkényi Strasser „tömbszerűen egyszerűsített” *Munkásnője*[55].

Nemcsak a liberális polgári sajtó, illetve annak kritikusi értékelik így Örkényi Strasser művészetét, főznek nagy reményeket továbbfejlődéséhez. Alkotásainak erősen szociális jellegét hangsúlyozza a *Népszava* is, — a kissé szektás szellemű megjegyzés természetesen adódik a szocialista művészetkritika korai megnyilatkozásaiban, egyébként igényes esztétikai értékelést ad a kritikus. „... Örkényi Strasser István 'Koldusleány' című szobra jól érezteti a látogatóval az elesettséget és az elnyomottak keserű sorsát. Valóban művészi kézzel megalkotott szobor ez. A rongyok plasztikusan feszülnek a sovány, csontos, vékonylábú alakra. Az arcon alázat és félelem látszik. Az arcvonásokat elmosta a nyomor és a hát alázatosan meggörnyedt könyörgése. Két vékony kezét tehetetlenül összekulcsolja. A szobor alkotója kétségtelen kispolgári passzivitást vitt bele művébe, de naturalizmusa így is hat. Az 'anyaság' című szobrán méltóság és öntudat ömlik. Az arcon erős keleti, ázsiai hatás látszik. Mintha egy óriási Buddha-szobor állana itt a kisnő műterem közepén.”[56]

1946. június 15-én Keresztury Dezső kultuszminiszter nyitotta meg az OMIKE emlékkiállítását.[57] Bemutatták többek között Ámos Imre, Csabai-Ékes Lajos, Jándi Dávid, Kondor György, Sugár Andor, Vadász Endre képeit, Gárdos Aladár, Goldmann György, Örkényi Strasser István szobrai. A rövid, nagyon hiányos felsorolás is hozzávetőleg érzékelteti: micsoda pusztítást végzett a fasizmus a két világháború közötti művészek sorában. Az említettek között szerepelnek az illegális kommunista mozgalom hősei, de vannak köztük álmodozó humanisták is, akiknek nem volt meg a bátorságuk, hogy közvetlenül részt vegyenek a fasizmus elleni harcban, de — társadalmi helyzetüknél fogva is — antifasiszták voltak: realista, expresszionista ábrázolásaik, szürrealista vízióik megannyi vád a fasizmus ellen, anticipált tetemrehívás. Az utóbbiak közé tartozik Örkényi Strasser István is. A politikai harcban közvetlenül részt nem vevő művészeket semmiféle fal nem választotta el a harcosoktól. Örkényi Strasser István művészetével politizált: „aktív útítárs” volt.

1947. szeptember 7-e és 17-e között volt a Fókusz Galéria Jándi Dávid és Örkényi Strasser István emlékkiállítása[58]. A sajtó újra megállapította, hogy „Örkényi Strasser István szobrász a legelső közé tartozott. Csodálatos 'Urná'-ja és 'Haldokló'-ja erős mementók kiválóságára.”[59] A rádió riportere beszélgetést folytatott Naményi Ernővel, aki elmondotta Örkényi Strasser Istvánról, hogy „az emberi nyomorúság iránt érzett szálnalma, veleérzése — kora brutalitásának éles ellentétéként — egyre tökéletesebben jut kifejezésre műveiben. Így lehet talán értelmezni azt, hogy sorsát előre megérezte, mert egy korban, amikor a hatalmaskodás és a védtelen ember elnyomása már az őrzöngésig fajult, Örkényi Strasser István teljes művészi hitvallásával azok mellé állt, a szegények és szenvedők mellé, akiknek sorsa rajta is beteljesedett.”[60]

A Fókusz Galéria katalógusában Örkényi Strasser művészetét François Gachot, a francia követség sajtóattaséja méltatta — a kitűnő esztéta, aki már a két világháború között, majd az azt követő esztendőben fáradha-

talatul, lelkesen ismertette meg új művészetünk értékeit (Rippl-Rónai Józsefet, Csontváryt, Ferenczy Bénit, Farkas Istvánt, Koffán Károlyt stb.) a nagyvilággal. Így értékeli Örkényi Strasser művészetét: „... amit rövid élete alatt alkotott, elegendő ahhoz, hogy helyet biztosítson számára a magyar művészetben: egy hiteles, mélyesen eredeti művészeknek a helyét. ... Művészi ihlete az élet tragikus szemléletéből fakad és e jellemvonása szinte látomásszerűen világlik meg az elkövetkeztet események fényénél, ... Az emberi nyomorúság iránti szálnalma, szüntelenül ébren levő érzékenysége, veleszületett kifinomultsága — kora brutalitásának éles ellentétéként — tökéletesen kifejezésre jutnak 'A koldus'-t ábrázoló szobraiban, valamint azokban a fájdalmas nőalakjaiban, melyeket művészetének különböző szakaszaiban alkotott.

Intenzív lelki életet élén — s erről művei tanúskodnak — Örkényi Strasser kívül maradt azokon a formakereséseken, melyek a 40-es években oly nagy szerepet játszottak. Mégis állandóan továbbfejlődött és utolsó művei már új utakon mutatják meg őt. Megérezte azt a veszélyt, melyet a finomság kizárólagos gyakorlása művészetére jelenthet — művei kezdettől fogva magukon viselik ezt a kizárólagos finomság után való törekvést — és az 'édeskesség'-től való félelmében védekezett ez ellen az irányzat ellen, úgy hogy legutolsó szobrai már azt mutatják, hogy belső lökéstől indíttatva, formái erőteljesebbé és súlyosabbakká váltak. Megújulásra és fejlődésre való adottsága, művészi őszintesége csak még jobban megerősítik afelett való sajnálkozásunkat, hogy vele azon művészek egyikét veszítettük el, aki művészetének delén még minden kétséget kizáróan számos szerencsés meglepetést tartogathatott volna számunkra s talán élete legnagyobb művét hordta már magában, amikor végzete beteljesült.”[61]

Felesleges felvetni a kérdést: mit adott volna még Örkényi Strasser István, ha — oly sok kiváló tehetséggel együtt — nem pusztítja el a fasizmus. Az, amit rövid élete során alkotott, művészi erőben, eredetiségben semmivel nem marad el továbbélt legjobb pályatársainak alkotásai mögött. Még azt is megállapíthatjuk, hogy az emberi nyomorúságot, szenvedést hallatlan egyszerűséggel, érzelmegazdagsággal, drámaian szimbolizáló nőalakjai, monumentális anyái hatottak legjobb kortársaira, akik tanultak tőle.

Radnóti szavaival kezdtük, s a költő sorstárs vértanú halála előtti szavaival végezzük, amelyeket Örkényi Strasser István is elmondott, a maga művészetének nyelvéen:

Oly korban éltem én e földön,  
mikor az ember úgy elaljasult,  
hogy önként, kéjjel ölt, nemcsak parancsra,  
s míg balhitekben hitt s tajtékzott téveteg,  
befonták életét vad kényszerképzetek.

.....  
Oly korban éltem én e földön,  
mikor a költő is csak hallgatott,  
és várta, hogy talán megszólal újra —  
mert méltó átkot itt úgysem mondhatna más, —  
a rettentő szavak tudósa, Ésaías.

Lengyel Béla

## J E G Y Z E T E K

1 A Magyar Zsidó Múzeum Archivuma, 69.21/1917. — A kiskunhalasi vasútállomáson emléktábla őrzi a meggyilkoltak emlékét. Dr. Benoschofsky Ilona közlése; ezúton is köszönetet mondok neki megértő segítségért, a Zsidó Múzeum tulajdonában levő és ugyanott letétben őrzött Örkényi Strasser-művek fotóinak elkészítéséért és rendelkezésemre bocsátásáért.

2 Vargha Balázs utal rá, a két világháború közötti haladó magyar szobrászat tárgyalása során. L.: Új magyar szobrászat. Bp., 1948. Officina. 14. — Németh Lajos Modern magyar művészet c. monográfiájában az újrealista törekvések képviselői közé sorolja, azok közé a művészek közé, akik — a fasizmust túlélve — „fogé-

konyak voltak az új kor ébresztette társadalmi igények iránt, sőt hivatva érezték magukat azok vállalására”. Bp., 1968. Corvina. 128.

3 Nem hagyhatjuk említés nélkül, hogy szülővárosa, Szentes 1969 őszén kiállítást rendezett a testvérei által kölcsönzött művek-ből a Koszta József Múzeumban. A megemlékezést Tokácsli Lajos szentesi festőművész tartotta. — A művész fivére, Sárvári Sándor közlése alapján.

4 Ritter Aladár: „Hőreb hegyébe szeretném vésni Mózes szobrát...” Örkényi Strasser István életútja a „kriptától”, a Babonaháza és az Akadémián át — a sikerig. Képes Családi Lapok. Zsidó lap. 1942. febr. 8. (6. sz.) 16–17.



5 Rádióbeszélgetés Naményi Ernővel 1947. szeptember 7-én a Fókusz Galéria Jándi Dávidnak és Örkényi Strasser Istvánnak 1947. szeptemberében rendezett emlékkiállításáról. Gépirat. A művész sógornőjének, Réti Magdának tulajdona.

6 Ritter: i. m. 16–17.

7 Uo.

8 A kézirat versesfüzet, amelyben legtöbbször az 1931-es dátum szerepel, Réti Magda tulajdona.

9 Újságkivágat (valamelyik helyi lapból). Réti Magda tulajdona.

10 Másik kézirat versesfüzet (Réti Magda tulajdona) több 1937-ben írt versét is megőrizte. A szerelmi vágyakozás és az elmúlás motívuma vissza-visszatér ezekben a versekben.

11 Idézi: *Munkácsi* Ernő: Örkényi Strasser István. Múlt és Jövő, 1938. okt. 229–230.

12 Réti Magda közlése.

13 Somlyó Zoltán Válogatott versei. Bp., (1936.) Kiadja: özv. Somlyó Zoltánné. 6–7.

14 Az egyik plakett a XI. Kruspér utca 5–7. számú ház falán látható, ahol a költő lakott; a másik (az itt közölt) a Petőfi Irodalmi Múzeum tulajdona. (Bronz, magassága: 32,5 cm.) A mellszobor Balász Lajosné (a költő nevelt lánya) tulajdona. Örkényi Strasser nem ismerte személyesen Somlyó Zoltánt; művei a költő halála után készültek. Somlyó György közlése.

15 Beethoven-feje letét a Magyar Zsidó Múzeumban.

16 Főiskolai hallgató társa és barátja, Kemény Zsigmond szobrászművész közlése.

17 A dal szövegét alább közöljük:

Ácsolják már a csurgói keresztet

Örkényi Strasser István verse és zenéje.

Ácsolják már a csurgói keresztet.

Bíró lánya alatta vet keresztet.

Könnyecspp ragyog az ácsmeister szemében.

Nyikorog a bádoggkrisztus a szélben.

Betyár csüng az akasztófakötélén.

A kézirat Réti Magda tulajdona.

18 Magyar Zsidó Múzeum. Letét. Gipsz. 33 cm. — Ugyanitt, a letéti alkotások között, található ülő parasztasszony alakja (gipsz. 67 cm), továbbá egy erősen stilizált férfifej, amely Möricz Zsigmond-ra emlékeztet. Erre Benoschofsky Ilona hívta fel figyelmemet.

19 Erről a félelméről tanítványa, majd barátja, Kiss Kovács Gyula szobrászművész közlése alapján.

20 Donatello iránti rendkívüli vonzalmát Réti Magda és említett művésztszártsai, Kemény Zsigmond és Kiss Kovács Gyula is megerősítik.

21 Lelőhelye ismeretlen. Reprodukciója a Fókusz Galéria XI. kiállítása (katalógus) címlapján.

22 Lelőhelye ismeretlen; reprodukciója megjelent: Múlt és Jövő, 1938. okt. 230.

23 Magyar Zsidó Múzeum. Terrakotta, magassága: 37 cm.

24 Lelőhelye ismeretlen; reprodukciója: Múlt és Jövő, 1938. okt. 236.

25 Magyar Zsidó Múzeum. — Bronz, magassága: 60 cm. Az OMIKE színpadán előadták Madách Mózesét, Beregi Oszkár főszereplésével.

26 A Mózes-fej egyiptomi stilizálására utal *Munkácsi* Ernő, később ismertető cikkében. Örkényi Strasser István műtermében. Múlt és Jövő, 1941. nov. 168.

27 Magyar Zsidó Múzeum. Gipsz, magassága: 40 cm.

28 Voltak természetesen más kedves mesterei is: Rodin és Meštrović (Réti Magda, Kemény Zsigmond és Kiss Kovács Gyula közlése), akik nyilvánvalóan hatottak művészi kibontakozására.

29 Magyar Zsidó Múzeum. Gipsz, magassága: 114 cm.

30 Munkásmozgalmi Múzeum. Bronz, magassága: 100 cm. — Ugyanennek a szobornak gipsz változata a Magyar Zsidó Múzeumban.

31 Réti Magda elmondta, hogyan kutatta fel és találta meg ezeket a modelljeit a társadalom periferiáján élők között, egyszer egy Teleki téri koldusszasszony személyében.

32 Magyar Zsidó Múzeum. Letét. Gipsz 29 cm

33 Magyar Nemzeti Galéria. bronz

34 Magyar Zsidó Múzeum. Gipsz, magassága: 210 cm.

35 Beszélgetés Scheiber Hugóval, a magyar futurizmus apostolával. Képes Családi Lapok. Zsidó lap. 1942. jún. 21. 17–18.

36 Zemplényi Magda. Gépirat. Évszám nélkül. Réti Magda tulajdona.

37 Kiadatlan kézirat. Évszám nélkül. Réti Magda tulajdona.

38 Fialatok művészete. Szerkesztette: Varga Sándor. A képzőművészeti részt összeállította: Örkényi Strasser István. Bp., (1942?) Zsidó Fialatok Szellemi Közössége kiadása.

39 Uo. 34.

40 Az iskola 1939-től 1943 végéig állott fenn. Amikor Örkényi Strasser munkaszolgálatra hívták be (a Szovjetunió német megszállás alatti területére), felesége, Réti Olga továbbra is fenntartotta az iskolát. Réti Magda, Kemény Zsigmond és Kiss Kovács Gyula közlései alapján.

41 Kiss Kovács Gyula közlése alapján.

42 Tanítványai közé tartozik például Pán Márta, magyar származású francia szobrász. Kiss Kovács Gyula közlése alapján.

43 Kiss Kovács Gyula közlése alapján.

44 Teljesen egyetértünk a Legújabbkori Történeti Múzeum *Munkácsi* c. képzőművészeti kiállításának rendezőjével, az előző szerzőjével, Kiss Sándorral, aki a reprodukciók között természetes következetességgel, jó érzékkel mutatta be egymás után Goldmann György Rendőrijét, az elnyomó rendszer erőszakoservezetének bárgyú képviselőjét és az erőszak szimbolikus elszenvetőjét, Örkényi Strasser István Nyomorúságát. Legújabbkori Történeti Múzeum. Munkácsi. Képzőművészeti Kiállítás 1959. Bp., 1959. Athenaeum Nyomda. — A kiállítást rendezte, a katalógust írta és összeállította: Kiss Sándor. 43., 44. „Az esztelen háborúba sodort magyar nép nyomorúságát sürítette — a fiatalon, fasiszták által meggyilkolt — Örkényi Strasser István tömbszerűen mintázott, csontig lesavanyodott expresszionisztikus nőalakjába.” 10.

45 Réti Magda és Kemény Zsigmond közlései alapján. — Anyagi helyzetét tanúsító dokumentumként utalok arra a levélre, amelyben a Magyar Képzőművészek Országos Szövetsége 1939. májusában értesíti Örkényi Strassert, hogy a Bírálóbizottság felvette a segélyezhető művészek nyilvántartásába és részére 20 pengő segélyt utalt ki. — A levél Réti Magda tulajdona.

46 A XIII. Tavasz Salalon kiállításán Örkényi Strasser következő művei szerepeltek: *Veronika*, *Női fej*, *Koldusleány*, *Terhes nő* (későbbi címe: *Anyaság*). XIII. Tavasz Salalon 1938. (Katalógus) Bp., 1938. Az Ernst-Múzeum kiadása.

47 F.J.: Tavasz Salalon. Az Ernst-Múzeum kiállítása. Pesti Hírlap, 1938. ápr. 10. 10.

48 10: A XIII. Tavasz Salalon. Pesti Napló, 1938. ápr. 10. 4. A lap Képes Melléklete reprodukcióban közli a *Veronika* c. szobrot.

49 (—ny.): A XIII. Tavasz Salalon. Az Est, 1938. ápr. 9. 9.

50 (dr. d. m.): Fialatok tavaszi szalonja az Ernst Múzeumban. Magyarországi, 1938. ápr. 10. 8. — Hasonlóan értékeli Örkényi Strasser fellépését a *Pester Lloyd* kritikusa. (g-ő: Junge Kunst. Die Szinyei-Jugend und junge Gewerkekünstler. 10. Apr. 1938. 20.)

51 *Munkácsi* Ernő: A zsidó asszony szobrásza. Egyenlőség, 1938. ápr. 14. 14.

52 Uő: Örkényi Strasser István. Múlt és Jövő, 1938. okt. 229–230.

53 Uő: Örkényi Strasser István műtermében. Uo. 1941. nov. 167–169.

54 Dr. Deutsch Ernő: Örkényi Strasser István művei. A Magyar Zsidók Lapja, 1942. jan. 8. (2. sz.) 6.

55 (v.): Az OMIKE kiállítása. Képes Családi Lapok. 1943. ápr. 11. (15. sz.) 19. — Erről a kiállításról szól egy rövid ismertetés még, Örkényi Strasser István két ülő alakját kiemelve. Az OMIKE képzőművészeti csoportjának kiállítása. A Magyar Zsidók Lapja, 1943. ápr. 22. (16. sz.) 6.

56 (—i. —1.): Az Alkotmány utca 19. szám alatt levő Örkényi Strasser műtermében megnyílt a festő- és szobrászképző kiállítás. Népszava, 1942. júl. 4. 6. — A cikk szerzője — a névbetűkből megállapíthatóan — Kovai Lőrinc, aki gyakran írt ekkor a lapban a szocialista irodalomról, művészetről.

57 Emlékkiállítás a Régi Múcsarnokban (Andrássy út 69.) az OMIKE mártír művészeinek munkáiból. (Meghívó.) — A kiállításon szereplő művészek nem voltak valamilyen OMIKE művész-csoportjának tagjai. — Örkényi Strasser kereste a kapcsolatot a szocialista művészcsoport szobrász tagjaival, meghívta őket, de Goldmannék úgy határoztak, hogy nem vesznek részt iskolájának kiállításán, mert úgy tűnhetett volna, hogy politikailag közös platformon állnak. Farkas Aladár szobrászművész közlése; ugyanő, a szocialista művészcsoport egyik illegális kommunista vezető tagja nevezi Örkényi Strassert „aktív utitárs”-nak. Farkas Aladár emlékezete szerint Örkényi Strasser beküldte munkáit a szocialista művészcsoport kiállításaira.

58 A kiállítást a beteg Bóka László államtitkár felkérésére Kardos László miniszteri tanácsos nyitotta meg, aki felolvasta Bóka László levelét. N. E.: Két mártír művész kiállítása. Új Élet, 1947. szept. 11. 9–10.

59 Berend Ilona: A Fókusz Galéria Jándi Dávid és Örkényi Strasser István emlékkiállításáról. Színház, 1947. szept. 9.

60 A Fókusz Galéria kiállítása. Rádióbeszélgetés 1947. szept. 7-én. Gépirat. Réti Magda tulajdona.

61 Fókusz Galéria XI. kiállítása. 1947. szeptember 7-től szeptember 17-ig. Jándi Dávid festőművész és Örkényi Strasser István szobrászművész emlékkiállítás. Előszót írták: François Gachot, Naményi Ernő (Naményi Jándiról írt a katalógusban) 2–3.



István Örkényi Strasser (geb. 1911, Szentes — gest. 1944, Kiskunhalas) gehört zu den bedeutendsten Vertretern der jungen ungarischen Bildhauergeneration in den Jahren zwischen den beiden Weltkriegen. Seine Studien absolvierte er an der Hochschule für Bildende Künste in Budapest. Seine künstlerische Laufbahn wurde früh unterbrochen, denn er ist dem Faschismus zum Opfer gefallen. Zu Beginn seines Schaffens übten die Werke Donatellos eine große Wirkung auf ihn aus, wovon besonders seine fein geformten, idealen Frauenfiguren und Frauenköpfe zeugen (*Veronika, Beatrice*). Auch Rodin und Meštrović haben zu seiner künstlerischen Entwicklung beigetragen. Seine Werke biblischen Themas (*Moses, Rachel beweint ihre Kinder*) sind von symbolischer Bedeutung. Mit der Verbreitung des Faschismus kommt

die Darstellung der Elenden, Ausgestoßenen, Verlassenen in seiner Kunst mehr und mehr zur Geltung. Die Tendenz seiner Entwicklung weist auf die Inspiration von Käthe Kollwitz und Ernst Barlach hin. In seinen reifsten Werken von besonderer Expressivität (*Bettlermädchen, Elend, Der Sterbende*), erscheinen schon visionsartig die Skelettfiguren der Vernichtungslager. Aber nicht nur in der Haltung der „Erniedrigten und Betrübten“ stellte Örkényi Strasser seine an der Peripherie der Gesellschaft lebenden Gestalten dar. Die *Mutter* und die *Mutterschaft* ergreifen durch ihre den ägyptischen Statuen ähnliche bewegungslose Feierlichkeit und Erhabenheit. István Örkényi Strasser war auch ein hervorragender Pädagoge; seine Freischule haben mehrere später bekanntgewordene Künstler besucht.



## ZICHY MIHÁLY ISMERETLEN MUNKÁI

Zichy Mihálynak, a magyarok kiváló nemzeti művészeinek gazdag hagyatéka a világ különböző tájain szét-szórva lelhető fel. E hagyaték jelentős része a Szovjetunióban található. Annak idején, mint ismeretes, Oroszország vált a művész második hazájává és magától értetődik, hogy sok alkotását itt őrzik: Leningrádban a Puskin-Házban, az Állami Orosz Múzeumban és az Ermitázsban, Moszkvában pedig a Tretyakov-galériában.

Zichy Mihály munkáinak tekintélyes része Grúziában található. Tbiliszipben, a K. Kekelidze-ről elnevezett kézirattárban (kollekció, 1617. sz.) őrzik Sota Ruszteveli halhatatlan eposzához, a „Tigrisbőrös Vitéz”-hez készített remek illusztrációit, összesen 34-et; ezek ceruzarajzok és akvarellek; a címlapon a művész sajátkezű, orosz-

nyelvű ajánlásával: „A tifliszi irodalmi társaságnak a grúz nép iránti rokonszenyem és szívődlőjövő odaadásom jeléül, Zichy. Szt. Pétervár, 1889. márc. 10”[1].

A Zugdidi városban működő állami történeti és néprajzi múzeumban (Nyugat-Grúzia) sikerült Zichy Mihály 16 karikatúráját megtalálni. Ezeket a művész a múlt század 80-as éveiben alkotta. Ezek közül különösen Zichy önarcképe hívja fel magára a figyelmet (2 db). A többi 15 mű teljesen a „Tigrisbőrös vitéz” franciára fordítottját, Ioa Meunargiá-t, valamint magát a szóban forgó művet ábrázolja[2].

Mindamellett, hogy ez idő szerint mind Magyarországon, mind a Szovjetunióban — ez utóbbin belül különösen Grúziában — rendkívüli figyelmet szentelnek Zichy



1. Zichy: Jelenet a cári udvar életéből 1900





1/a. Zichy: Részlet az 1. képből

Mihály alkotásainak és behatóan tanulmányozzák művészi örökségét[3], mégis meg kell jegyezni, hogy nem valamennyi műve vált ismeretessé, nem valamennyi került napfényre, hanem sok példa van arra, hogy valamely már ismert alkotás eredetije veszendőbe ment, vagy pedig nem tudjuk, hogy hol található.

Ebben az értelemben eredményesnek és gyümölcsözőnek mutatkozott Krim-ben végzett munkánk; itt sikerült Zichy Mihály 44 képét felszínre hoznunk.

Berkovits Ilona helyesen jegyezte meg, hogy „Zichy nem csupán illusztrátor volt, hanem érdemtelenül elfeledett nagytehetségű festőnk, aki vásznain korának valóságát fejezte ki”. Berkovits Ilona munkájában különleges helyet szentelt Zichy Mihály festői alkotásai elemzésének. A teljes kép újjáalkotásában — ha a tudós szerző szavai szerint értékelünk — zavarólag hat az a körülmény, hogy „a Zichy Mihály által élete utolsó éveiben alkotott művek előttünk ismeretlenek, kivéve egyetlen, ceruzával készített önarcképét, mely 1902-ből származik”[4].

Az általunk fellelt 44 ismeretlen Zichy-képet ugyanis a művész éppen élete utolsó éveiben (1900–1901) alkotta, és — ha emlékeztetünkbe idézzük Berkovits Ilona előbb említett megállapítását arról, hogy Zichy e periódusából csak egyetlen egy önarcképet ismerünk, úgy világossá válik, mily nagy mértékben gazdagodnak ismereteink a nagyszerű magyar festőművész utolsó alkotóidőszakáról.

Mindenekelőtt érdekes tudni, miként kerültek Zichy képei a Krimbe és azok mit ábrázolnak.

A művész biográfiájából mindnyájan tudunk arról, hogy 1847-ben Waldmüller ajánlására Zichyt meghívták

Pétervárra, cári udvari festőnek. Igaz, hogy haladó nézetei miatt nem is egyszer (1849, 1874) eltávolították a cári udvarból, de végül is sikerült kiegyezni a sorssal és 1883-tól egészen haláláig (1906) hivatalos udvari festőként működött. II. Sándor cár az orvosok tanácsára hitvese számára a krími Livádiában palotát építtetett, mely a későbbiek során cári üdülővé vált. Zichy mint udvari festő nyilvánvalóan maga is Livádiába ment, és 1900–1901-ben itt hozta létre azt a képsorozatot, amelyet később albumban foglalt össze, és amely a livádi palotában található.

Az Októberi forradalom után V. I. Lenin utasítására Alupkában, az egykori Voroncov-palotában, mely Livádia mellett fekszik, múzeumot hoztak létre, melyben Zichy fentebb említett albumát őrizték. Később Zichy albumát átszállították Krim központjába, Szimferopol városába, és ott a művészeti múzeum állományába került át. Az albumban a felső részen látható a művész kézírásával: „Livádia, 1900–1901”. Minden egyes képen ott látható a művész kézjegye és a keltezés: év, hó, olykor a nap is. Az albumban összesen 11 ív. Minden egyes íven három, négy, öt, olykor hat témakompozíció, melyeknek tartalmát a szerző orosz és francia nyelvű megjegyzései adják meg. A képek: akvarellek.

Ezekben megpillanthatjuk a Krim csodálatos tájait (Livádia, Szevasztopol) és sok, életből vett jelenetet a cári udvar életéből. A művész nagy mesterségbeli tudással alkotta meg a magas rangú udvaroncok és udvari cselédség, tisztek, papok, lakájok erőteljességre és élességre nézve felejthetetlen másait. A művész nemritkán vet vizsga tekintetet a történelmi jelentőségű eseményekre is (pl. a török követ megérkezése, Mihajlovics György nagyherceg megérkezése stb.), valamint egyes személyekre (pl. II. Miklós cárra).

De a 44 most megtalált kép közül a legnagyobb érdeklődésre Zichy Mihály mindmáig ismeretlen két önarcképe számíthat: az egyiken a művész önmagát ábrázolja, amint előtte a cselekmény feltárul, a másikon karosszékben ül, ősz szakállú, szemüveges, amint ceruzával vázlatot készít. Ez utóbbit francia megjegyzéssel látja el: „Un impartial”, ami annyit jelent, hogy „részrehajlatlanság” vagy „elfogulatlanság”. Valószínűleg ez a művész hitvallását fejezi ki. Mindkét önarckép 1900-ban készült. E két önarckép értéke felbecsülhetetlen, ha figyelembe vesszük azt a körülményt, hogy mindmáig nem rendelkezünk olyan önarcképpel, amelyet a művész élete utolsó éveiben készített, kivéve azt az egyet, amelyen „önmagát ősz szakállú öregemberként ábrázolja, elmosódó, alig kivehető vonásokkal, mintegy kísértetre hasonlítva”[5].

Saradze Guram

#### JEGYZETEK

1 Zichy művészetének kiváló kutatója, Berkovits Ilona előtt nem volt ismeretes ez illusztrációk lelőhelye; azt írja, hogy „ezek eredetijének őrzési helyét nem ismerjük” (Berkovits Ilona: Zichy Mihály (1827–1906), 207 illusztrációval. Bpest, 1965. 25. p.)

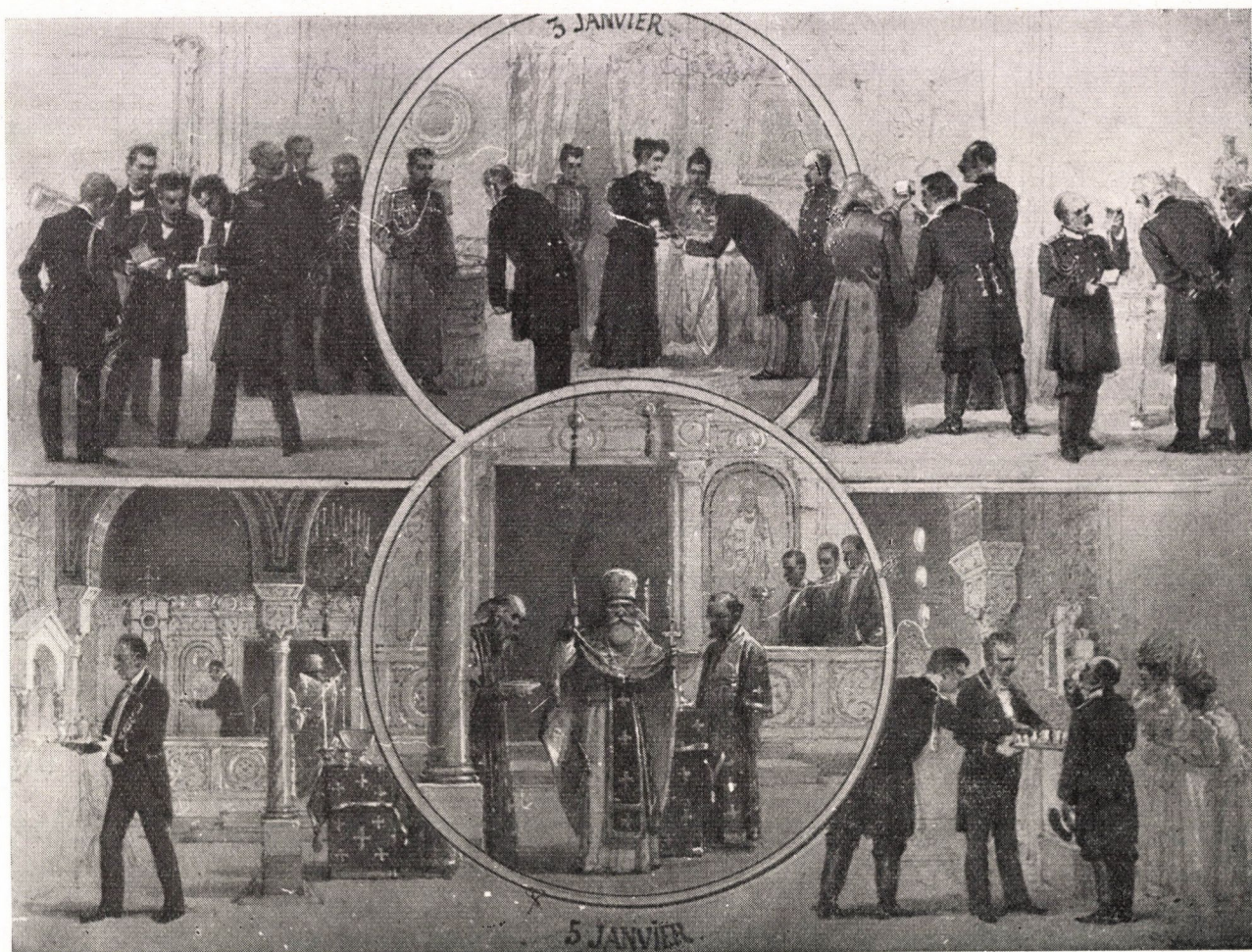
2 Erről részletesebben ld. Saradze G.: A Grúz Tud. Akad. Közlönye, 1968, 4. sz., 166–170. p.

3 A grúz kutatások közül kiemelendő Gurdeziani Benno „Zichy Grúziában” című műve, mely Grúziában már két kiadást ért meg (1960, 1966).

4 Berkovits I.: id. m. 19. p.

5 Uő., id. m., 19. p.





2. Zichy: Jelenet a cári udvar életéből 1900 Jan. 3 és Jan 5.

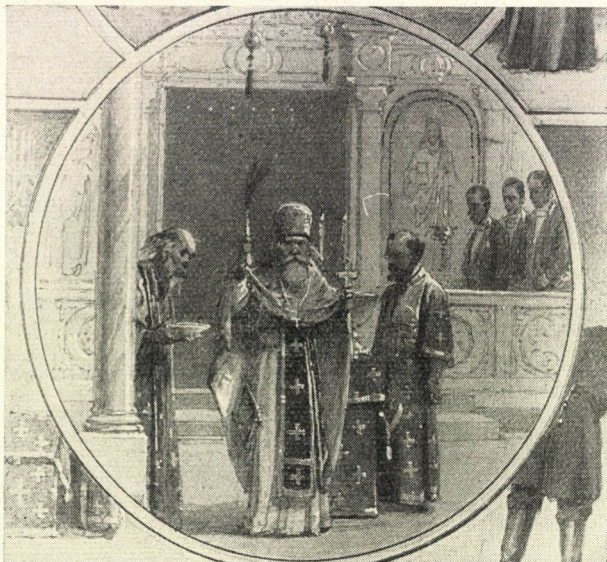


3. Zichy: Részlet a 2. képből

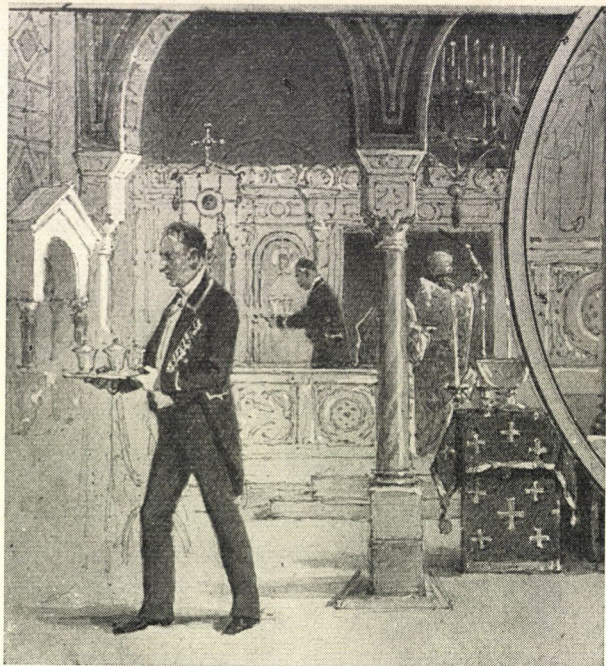


4. Zichy: Részlet a 2. képből





5. Zichy: Részlet a 2. képből



6. Zichy: Részlet a 2. képből

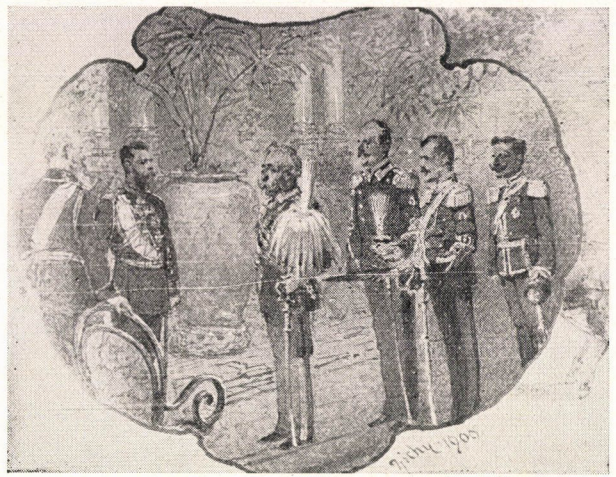


7. Zichy: Török követ fogadása 1900.





8. Zichy: Török követ fogadása részlet



9. Zichy: Török követ fogadása részlet

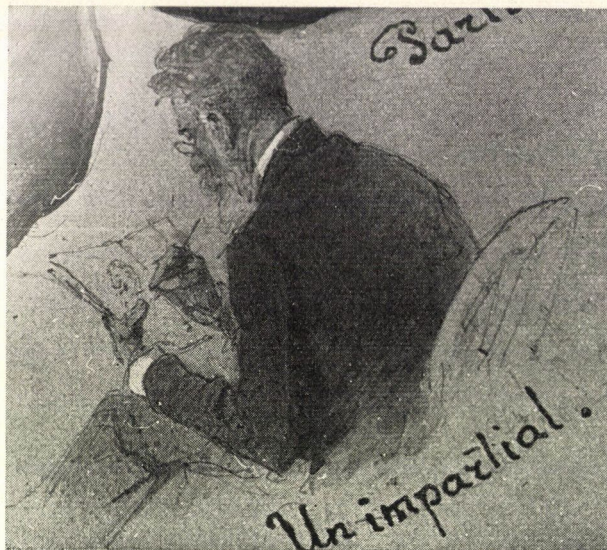


10. Zichy: Jelenet a cári udvari életből 1900





11. Zichy: Jelenet a cári udvari életből részlet



12. Zichy: Jelenet a cári udvari életből Zichy önarckép

## ZICHY MIHÁLY ÉS MARY ETLINGER ÚJONNAN FELFEDEZETT MŰVÉRŐL

A nagy magyar művész, Zichy Mihály öröksége iránti érdeklődés az utóbbi évek során csak fokozódott Grúziában. Nem is olyan régen a Zugdidi (Nyugat-Grúzia) Múzeumban, majd a szimferopoli Galériában magunk bukkanunk rá a művész hatvan, addig ismeretlen művére (köztük négy önarcképre)[1]. A felfedezésről a magyar sajtó is adott tájékoztatót. Ezt követően egymás után jelentek meg S. Kvaszhadze és G. Paicsadze írásai[2], amelyek Zichy újabb három eladdig ismeretlen munkáját ismertették; innen kettőnek a reprodukcióját is közzétették a szerzők.

A Salva Kvaszhadze részéről megtalált két Zichy kép Tbiliszi-ben van, Rezo Cuckiridze és Elene Rodkevics festőművészek lakásán. A művészpárra 1934-ben jutott a művekhez; Sztanislav Rodkevics vásárolta meg Olga Karanovicstól. Az egyik: Nő képmása (62 × 52 cm), tónusos papíron ceruzarajz, amelyet rögtön elkészülte után ovális keretbe foglaltak. A kép a lengyel származású Olga Karanovics képmása. [1. kép.] S. Kvaszhadze szerint a portré Zichy művészetének korai szakából való, amit a magunk részéről nem fogadhatunk el, minthogy ha a képet Olga Karanovicstól 1943-ban szerezték be, ő maga Zichy művészi pályájának elején még meg sem született, nemhogy felnőtt leány lehetett volna. Ezért úgy véljük, a művet Zichy a múlt század végén alkothatta, alkotói életének alkonyán. Az Olga Karanovics-portrén kívül, ugyancsak Cuckiridze család birtokában van Zichy másik műve is, amelyik szerencsére datált, 1843-ban készült. A kép fürdő nőt ábrázol, egyikük bal kézzel a kölépcső szélébe kapaszkodva lép ki a medencéből. A kömedencét zöld liget veszi körül, két nő már befejezte a fürdözést és törölköznek. A dátum figyelembevételével egyetérthetünk S. Kvaszhadze véleményével, hogy ti. ez a kép a bécsi akadémiai évek során készült, szembetűnően jellemzi az alkotó akadémiai korszakát.

A G. Paicsadze részéről fölfedezett képen három grúz férfit láthatunk; viseletük és megjelenésük alapján nyugat-grúzaiak lehetnek. A kép mérete 50 × 60 cm, karton, akvarell. A kép jobb oldalán, a felső sarokban Zichy névjegye olvasható, és az 1856-os dátum. A tulajdonos, G. Paicsadze a művet Moszkvában vásárolta, az Arbaton levő bizományi áruházban és jelenleg tbiliszi lakásán őrzi.

Természetesen érdekes tudnunk a képen ábrázolt személyek kilétét. G. Paicsadze nem próbálkozott e kérdés

megválaszolásával. A magunk részéről úgy véljük, hogy Zichy ebben az esetben a mingrel királynő, Ekaterina Csavcsavadze-Dadiani udvarának személyiségeit ábrázolta, akik a királynőt elkísérték Moszkvába II. Sándor cár koronázási ünnepségeire, éppen 1856-ban. [2. kép.]



1. Zichy: Olga Karanovics



A mű keletkezési dátuma is evvel az eseménnyel esik egybe.

A közelmúltban, alig valamivel magyarországi utazásomat megelőzően, alkalmam nyílt Tbiliszi-ben, Vah-tang Eljozsvili orvos lakásán Zichy és neves tanítványának, Mary Etlingernek ismételtén két eddig számon nem tartott művével megismerkednem.

A Zichy mű Nino Cereteli (1847—1922; Davit Cereteli leányának) portréja olajban, 30×25 cm méretű. [3. kép.] Nino Cereteli jelentős szerepet játszott a művész alkotói életében. Mint Bidzina Csolokasvili (1830—1902) vezérőrnagy felesége anyagilag támogatta Zichyt a nagy hírnévképek rendezésekor, amelyek Rusztaveli „Tigrisbőrös lovag”-jának illusztrációi előtt kerültek bemutatásra. Nino Cereteli maga is szereplője volt az életképeknek; Zichy pl. az ő páratlan szépségét és eleganciáját vette mintául Tamara királynő megjelenítéséhez a „Sota Rusztaveli felajánlja Tamara királynőnek a Tigrisbőrös lovagot” c. kompozíciójában. Bizonyára a szóban forgó portrét is az életképek idején, nevezetesen 1882-ben festette meg a művész.

Különös érdeklődésre tart számot Mary Etlinger eddig ismeretlen munkája. Mint ismeretes, Zichynek ez az igen tehetséges tanítványa 1887-ben férjhez ment Dimitri Erisztavi grúz herceghez, és egy időben férje birtokán, Ikortában (a Kszani folyó völgyében, Kelet-Grúziában) élt. Alkotói tevékenysége nem szakadt meg a Grúziában töltött évek során sem. Tbiliszi-ben, Vahtang Eljozsvili birtokában található a művésznő készítette „Tamara Erisztavi portréja” (olaj, 22×23 cm) [4. kép.], valamint „Orgonacsokor” c. csendélete. A Medzrisz-hevi Múzeumban (Gori járás) ezenkívül látható Mary Etlinger „Alekszandre fia, Konsztantin Erisztavi arc képe”; V. Eljozsvili végül Phlavi faluban, Dimitri Erisztavi birtokában látta Mary Etlinger igen figyelemre méltó Tolsztoj portréját.

Zichy Mihály és Mary Etlinger most fölfedezett művei érdekes mozzanatok a két művész alkotói pályáján, amelynek jobb megismeréséhez járulnak hozzá, ugyanakkor újabb fényt vetnek a grúz—magyar kulturális kapcsolatok múltjára is.



3. Zichy: Nino Cereteli



4. Mary Etlinger: Tamara Erisztavi



2. Zichy: Mingtél királynő udvari kísérete

#### J E G Y Z E T E K

1 Vö. G. Saradze: Zichy Mihály ismeretlen műve. Ilyteratur-naja Gruzija 1971. 8. sz. (oroszul); uő: Zichy Mihály publikálatlan gúnyrajzai és illusztrációi Jona Meunargiáról és S. Rusztaveli „Tigrisbőrös lovag” c. époszához. Művészettörténeti Értesítő 1971, XX. évf. 4. sz. 303—304. o.

2 S. Kvaszhadze: Zichy ismeretlen művei, Drosa (Lobogó), 1971. 1. sz. 13. o.; G. Paicsadze: Zichy Mihály egy képéről. Drosa (Lobogó), 1971, 7. sz. 8—9. o. (mindkét írás grúz nyelvű)



A magyar festészet 1972-ben elhunyt nagy öregje sokoldalú színes egyéniség volt. Művészeti elismerését Munkácsy-díj, érdemes művész cím koszorúzta. Művészetpolitikával keresztül-kasul átszőtt életének éveivel hasznosan sáfarkodott, és a 88 esztendő leltárába sok minden bekerült. Gazdag életművet hagyott maga után, tiszteletet keltő hosszú életkorában nem bánt pazarul az idővel. Mennyi szellemi és művészi gazdagság borult ki belőle? Festményei, grafikái magukban elegek volnának egy hosszú élethez, pedig ez életművének csak része, a naponkénti festés mellett „félállásban” újságíróként működött, „mellékfoglalkozásban” társaságokat szervezett, az OMIKE-ben évekig korrigált, a szentendrei festőiskolában is „pedagóguskodott” néhány évig, és „szabad idejében” kávéházakban átcsevegve a fél éjszakát, anekdoták rengetegét mesélte.

Életművének feldolgozására nemcsak a személye iránt érzett tisztelet és kegyelet inspirál, művészetpolitikai tevékenységével ismert és számontartott alakjává vált a két háború közötti magyar művészeti életnek. Életművének legfontosabb csomópontjait megragadni aligha lehet egy tanulmány keretében. „Mélységes mély a múltnak kútja” írja a Józsefben Thomas Mann, és az óriás kiterjedésű hermani életmű vizsgálata is igazolja a manni megállapítás helyességét. A hermani alkotásmódot, azt a szüntelenül gazdagodó folyamatot érzékeltetni, azt a magatartásformát részleteiben felhozni mely a történelmi változásokra, a kor áramlataira is oly érzékenyen reagált, egyetlen írásműben teljességgel feltárni lehetetlen vállalkozás.

Megkísértem a hírlapok rengetegéből kiásni életművének egyikét, — művészetpublicistikai tevékenységét —, de ez csupán a hosszú felderítő út egy, és pedig első, és nem is legjelentősebb állomása.

Nem azt kívánom bizonyítani, hogy írásművei ropant magassággal merednek elénk, nem volt ő csúcsokat ostromló író, írásai inkább mesteremberi, mint művészi megnyilatkozások. Lelkesültségből nem olyan képet akarok Hermanról rajzolni, melyben őt Lyka Károly, Fülep Lajos, Farkas Zoltán vagy Genthon István fölé emelném, szakmai felkészültsége, gyakorlata messze állt ettől, de publikációit csupán kiruccanásnak sem tekinthetjük a művészet e területére, „vasárnapi írónak” sem nevezhetjük, aki kedvenc időtöltésnek tekintette e műfajt, mert az írást komolyan vette, — érződik rajta a hit — felelősséggel művelte, magasztos hivatásnak vallotta, és a művészeti irodalom érdemes köznapí művelőjévé lett. Hitte, hogy minden újabb cikkével a művészethez közelebb hozhatja az embereket.

Írásaiban nem kereshetjük a történelmi materializmus alapján álló műkritikát, ehhez szükséges filozófiai és esztétikai felkészültséggel nem rendelkezett, — impresszionista esztétizálás irányította —, de iskolázott szeme volt a műalkotások megértéséhez. Nem tudományos megközelítéssel tapogatta körül a műtárgyakat, nem esztétikai kategórián keresztül közelítette azokat, nem a művészettörténelem regisztráló kényszerével, nem is higgadt tudósi érveléssel, hanem az alkotó művész szemén keresztül — más távlatból — tekintette a kvalitást. Ösztönével, művészi érzékenységével ítélte. Önkin-

zó kíváncsisággal vetette magát egy-egy kiállításra és milyen ujjongás élt benne, ha valódi művészetre talált.

A festészet mellett az újságírás életében több mint egy évtizeden át tartott, és ez a dualitás életformájává vált. Nem anyagi okok sodorták az újságíráshoz, valószínűleg talán a nyomdafesték imádata, a sikerélmény irányította erre az útra, talán kissé a grafománia is, hiszen 1899 óta egy historikus hitével, a vallomás belső kényszerétől hajtva naplót vezetett, és a napi írás hovatovább létszükségletévé vált. Rendszeresen 1927-től a Pesti Napló hasábjain jelentek meg cikkei — legtöbbször egy kolumna terjedelemben. Ekkor pedig már közel három évtizede vezette szorgalmasan naplóját.

Talán nem vagyok tiszteletlen iránta, ha cikkeinek egy részét gyengébbnek ítélem. Írásműveinek sokaságát némi egyenetlenség jellemzi, néhol fogalmazási nehézségek szűrítik, másutt küzd a kifejezés eszközeivel, de a zsurnaliszták olykor felületes ítéletmondásának bűnébe nem esik bele, és publikációi mindegyikéből a kortársi írás melegsége csendül ki. Szabadjára engedte szenvedélyét azonban, ha a giccsről, a felszínes, édeskés „művészetéről” írt. „A portréművészet” c. írásában — mely László Fülöp képei nyomán íródott — is ezt tette. Kikelt a súlyos aranyakkal fizetett, tetszelgős hazugsággal, a megszipitott, a nagyviláginak, az előkelőnek festett portrék ellen. Cikkében ugyan László Fülöp nevét nem említi, de egyértelmű az írás tendenciája, mert 1927 decemberében a Műcsarnok kiállításán László portréi kiemelt helyet kaptak, és a Pesti Napló 1928. január 8-i számában jelent meg írása, melyben a semmitmondó, generalizáló kifejezési módot tükröző portrék ellen üzent hadat. Cikkében így ír: „... Nagy feladat a portré, nem lehet léha tréfával hozzányúlni. Mi minden van egy emberi arcon? Hány ősrnek minden jellegzetes vonása, hány érzésnek minden nyomot hagyott ráncja, milyen szenvedések tükré, milyen gondolatok árulója. Jóság és irgalom, bűn és gonoszság: hangulatok, szép érzelmek ágya, feneketlen indulatok rosszul csukott ajtaja; szépség és harmónia, torz keserűségek visszariasztó csúfsága, számlálatalan jó és rossz tulajdonságok fedele, soknak és kevésnek visszaadója s mégis harmóniában tartója, lélek és test kettősségének szimbóluma, — mindezt a maniros előadásmód prokusztosz-ágyába szorítani van olyan bűn, mint élő megölni. Aztán a finomságok! Mikor nyugodt arcon, mint gyenge párás felhő árnyéka a mezőn, végigsuhan egy gondolat, az öröm, vagy bánat halk jele! Jelentéktelen ráncok, formahajlások alig észrevehető torzulása, az arcszín le nem mérhető pirosodása, halványulása, sárgulása, ólmosságok váltakozása, húsna, bőrnek, hajnak egymáshoz hangolódása, millió nüánsza — mindez általánosítható, üzletszerűen leegyszerűsíthető? Lehet uniformist borítani minden testre, egyforma számúvá válnak a lángész és a hülye? ...”

A művészeti ismeretek széles körű terjesztésére a napilapok voltak alkalmasak (a példányszámú művészeti folyóirat képtelen volt e feladatnak eleget tenni), a szélesebb olvasórétegehez ezeken keresztül lehetett eljutni. A műveltségtől elzárt, a napi újságolvasó embert akarta a művészet ismeretére oktatni. Kortársairól rokonszenves elfogultsággal írt, cikkei nagy művészeket vitt közelebb az újságolvasók tömegéhez, ismereteit két kézzel



szórta, de a bemutatás lelkes hangulata olykor túlzásokra is ragadta.

Hazai kortárs művészeknél túlságosan sok cikk, ezek az írással hozta emberközelbe a magyar olvasókhoz, kit ezidőben hazánkban alig ismertek, és népszerűsítését Herman vállalta nem csupán a barátának kijáró tiszteletből, hanem művészetét őszintén elismerő becsülő gesztusból.

Tanulmányunk végén közölt bibliográfiában az összes fellelhető írásait évenkénti bontásban felsoroljuk.

Újságíróvá avatását Földi Mihály celebrálta, ő kérte fel 1927 tavaszán művészeti cikkek írására. Elsőként „Emlékezés Lechner Ödönre” c. cikke jelent meg és 1939-ig a Pesti Napló hasábjain 145 írása látott napvilágot különböző rovatcímek alatt (vagy rovatmegjelölés nélkül), főleg a vasárnapi számokban. Lelekésen szolgált a művészeti ismeretek terjesztését. Babérokat — hervadhatatlan érdemeket — az újságírás nem hozott neki, de baráti köre méltányolta, szerető figyelemmel kísérte és egy-egy írását — sokszor monda — Szép Ernő, Falus Elek, Fényes Adolf, Iványi-Grünwald stb. a FÉSZEK asztalánál dicsérte vagy vitatta; ilyen irányú munkásságát művészársai számon tartották.

A „Mindenről-mindenkinek” rovatban Fényes Adolf, Csók Istvánról, Szinyei-Merse Pálról, Kernstok Károlyról, Iványi-Grünwald Béláról írt cikkeket, de ennek a rovatnak a fejléce alatt jelent meg „Böcklin, a művészi divat és kritika”, a „Művészpoltika”, „Vázlatok a Tavasz”-ról, a „Rossz képek sorsa”, a „Remekmű természetrajza” és a „Portréművészet” c. írása.

A „Művészek munka közben” rovatban Réti Istvánról, Csók Istvánról, Koszta Józsefről, és Rudnai Gyuláról, munkáikról, terveikről, elképzeléseikről számolt be.

A „Művészetről-művészekről” rovatban publikálták „A nemzeti művészet kérdéséről”, a „Séta a Szépművészeti Múzeumban”, a „Művészifjak”, a „Tárlatvezetés”, „A giccs”, a „Művészeti irodalom”, „Dán művészek Pesten”, a „Fölösleges-e a kép?”, „A hírnév színváltozásai”, „A művészasztalról” stb. cikkeket. Petrovics Elekrol az „Alkotó emberek” rovatban emlékezett meg.

Az aktuális napi cikkek — Nemes Marcell, Rippl-Rónai, Pólya Tibor, Pascin halálára írt megemlékezések csupán töredékét képezi írásainak. Herman sok mindent írt: a hamisítók lélektanáról, a gyűjtőkről, a remekművekről, a film- és képzőművészetről, a színpad és képzőművészetről, a nemzeti művészetről, a művészet és művészek válságáról, építészetről és építészekről, a giccsről, hasznos és haszontalan emberekről, csodagyerekekről és zsenisorokról, kül- és belföldi kiállításokról, régi és új mesterekről, mindarról ami őt életében körülvette, foglalkoztatta, amit figyelő szeme látott. Tanúvallomások is ezek, érdekesek még akkor is ha csak részleteket világítanak meg. Nem cédulázgató tudós volt, de gyűjtött adatokat, nem papírszeleteken rögzítette, emlékeiben raktározta el.

Cikkeinek dandárjában a művészet megismertetését tűzte ki célul. A Majovszky szerkesztette Magyar Művészetben „Jegyzetek a képélvezés módjához” címmel a Szépművészeti Múzeumban levő kiemelkedő vásznakat ismertette. A napilapokban cikkeit saját rajzaival illusztrálta. A kortárs művészt a cikk írása előtt felkereste, beszélgetés közben gyors ceruzavonásokkal portretizozta. A néha estébe nyúló élénk eszmecsere után szubjektív elemekkel tűzdelt, de az élmény újdonságával születtek ismertető jellegű írásai. Az interjú frissége különösen Csók István és Koszta Józsefről írott cikkekben szembetűnő. A nyomdafestéket kapott több száz illusztráció Herman számon tartott grafikus munkásságához nyújt bőséges információt.

Portré (és természetesen cikk) készült Rippl-Rónai Józsefről, Fényes Adolfról, Csók Istvánról, Kernstok Károlyról, Iványi-Grünwald Béláról, Magyar Mannheimer Gusztávról, Ernst Lajosról, Faragó Gézaról, Petrovics Elekről, Róna Józsefről, Nemes Marcellról, Szinyei Merse Pálról, Pascinról, Csontváry Koszta Tivadarról, Koszta Józsefről, Rudnai Gyuláról Réti Istvánról, Antos Hansenről, Beczkói Biró Henrikről, Vaszary Jánosról, Szőnyi

Istvánról (felsorolás a megjelenés időpontjának sorrendjében).

Ha a kortárs művészek e tekintélyes listáját kutató szemmel nézzük, a felsoroltak lényegében — néhány kivételtől eltekintve — a Szinyei Társaság tagjai közé tartoztak, és közülük sokak nevét: Rippl-Rónai, Fényes, Csók, Iványi-Grünwald, Ernst, Petrovics, Nemes Marcell, Réti, Vaszary, az alapítók között találjuk.

Hermannak a Szinyei Társaság létrehozásában végzett szervező munkáját ismerjük, oroszlanrésze volt nemcsak a szervezésben, de a Társaság összetartásában is, tisztséget ugyan nem viselt, de befolyásos volt, bár ezt gyakran — különösen a kívülállók — még ma is el- túlozzák, sőt misztifikálják.

A Szinyei Társaság tagjai több közös kiállítást rendeztek, a havonta ismétlődő együttes vacsora a fehér asztalhoz „parancsolta” őket, ezekkel a művészekkel élt szorosabb közösségben Herman, őket és munkáikat ismerte közelebből, és nyilván ennek tudható be, hogy a kortársi művészekről megjelent cikkei nagyjából a Társaság tagjairól íródtak.

Amikor a fasizmus jelszavai eláradtak hazánkban, amikor a gépesített embertelenség és gonoszság lett urrá, írásai többé nyomdafestéket nem kaphattak, majd hosszú süket csend után jelent meg néhány — nem jelentősebb — cikkével a lapok hasábjain. Érdemleges munkája „A művészasztal” c. könyve, mely egyetlen önálló kötete, lényegében Herman publicisztikai tevékenységének nagysikerű hatyúdala volt. Utána már csak néhány rövidke írása jelent meg.

A ma már könyvrítkaságnak számító „A művészasztal” c. könyve az első világháború előtti Japánasztal anekdotikus históriája. Bőséges képanyaggal számol be kortársai „viselt” dolgairól. A főleg karikatúrákból álló képek java Herman Lipót termése, de helyet kaptak Pólya Tibor, Major Henrik, Gedó Lipót, Rippl-Rónai, Pascin, Márk Lajos, Iványi-Grünwald, Vadász Miklós Fényes Adolf grafikái is.

Ebből a kötetből világlik ki igazán Herman humora. (Az anekdoták egy része korábban a Színházi Élet „Napos oldal” megjelölésű rovat cikkeiben, és a Pesti Naplóban közölt néhány írásában már kapott nyomdafestéket.) Heltai Jenő versikéje rá is illik, a humort ő is szakértelmelen üzte. Mindenkiről tudott csipő, vagy humoros történetet. A halott, vagy megtörtént eseményeket szolid kópésággal kerekítette, tréfás kis lódtásokkal, új színekkel gazdagította, szikrázó intellektusával tovább gombolyította, így nőtt, terebélyesedett az anekdota. Ha valaki fejére olvasta: Te Lipi ez nem így volt! — „Az nem baj” — felelte nevetve, — „csak jó legyen”. Baráti körben a humor, az anekdotázás, a tréfa, a móka, a jó életérzés kifejezése életeleme volt, szelíd ironiával mintegy felülről nézve poentirozta a helyzeteket. Könyvében felvonultatja az akkori művészek javát, mestereket, kezdőket a valós és képtelen történetek garndájával önti el olvasóját. A kávéházban mesélt történetek ebben a könyvében öltöztek nyomdafestékebe, és így válhattak maradó emlékké.

A Japán kávéház utódját a Brazília — az itteni művészasztalt — is készült humoros könyvben közreadni, törzstagjait Vörös Gézát, Diener Dénes Rudolfot, Kellér Andort, Székely Mihályt és még sok nevezetes vendégét, együtt töltött éveiket megírni. Herman érezte és élvezte a lét esszenciáját, ezer szállal kötődött az élethez (hogy lógott benne az élet-szerlem), de igazi világa a FÉSZEK, a Szinyei vacsorák, a kávéházak világa volt. A halál közbeszólt, és a pesti Cafe du Dôme (így nevezte a Brazília) regénye már nem születhetett meg.

Az újságokban közölt publikációk — a műfaj természetéből adódóan — rövid életre szánt írások, a cikkekkel együtt közölt rajzok is feledésbe merülnek, ha gondos összegyűjtésük sokáig várat magára.

Grafikai munkásságával — így az írásait illusztráló grafikai tevékenységével, színvonalával, jelentőségével — jelen tanulmányunkban nem foglalkozunk, mert az újságokban, továbbá külön kötetben (1921. Lehel Ferenc írásával), valamint a mintegy 10 000 oldal rajzos naplójában levő rajz-anyag — oeuvre-számba menő grafikája —



# Petrovics Elekről

Írta: HERMAN LIPÓT

Azt mondhatná valaki, hogy olyan népszerű és közkedveltségnek örvendő férfiúról írni, mint Petrovics Elek, könnyű kedvtelés. Mégis úgy érezzük: azt, ki igen populáris, új oldalról megvilágítani már feladat. De nehéz új oldalakat nem is kutatni, hanem azon a helyen maradni, honnan mindenkinek szemébe ötlök valakinek kiváló képe, imponáló és meggyőző egyénisége.

Petrovics Elek a leggyakorlatibb *idealista*, kit ismerünk. Minden gondolata és tette szigorúan anyagi célokat követ. Pénzt igyekszik szerezni, tárgyakat vásárol rajta, ezt a műveltet a lehető legkedvezőbb helyzetek kihasználásával szeretné elvégezni. — nem könnyelműsködik, nem pazarol, szóval egy rideg, számító üzletember módjára jár el. Szorgalmas és kitartó munkát végezve a kényelmetlenségeket sem kerüli el, kellemetlen szituációkat, néha terhes feladatot vállal, csak azért, hogy a szándékolt üzlet sikerüljön. Mindezen szorgalmaskodások végén pedig ott van a mai anyagi korunkban a szinte érthetetlen végcél: *a nemzet érdeke, az állam birtokának, kincseinek, javainak gyarapítása.*

*Államhivatalnok*, ki abból él, hogy gazdája érdekében dolgozzék. Amde a leghüesebb hivatalnok munkájának is van határa. Neki is van saját élete, törvények és szokások által megszentelt saját érdeke, melyet a magántulajdon szentségének elve támogat. Petrovics Elek életében ez a természetes és logikus elv hiányzik. Nála a foglalkozás nem eszköz, hanem a cél. Szinte titkolja az emberek előtt, mert annyira rendkívüli az eljárása. Némán és titokban szeretne hódolni ideáljának, a nemzetnek s annak kulturájának. Az államnak ilyen funkcionáriusa, az ilyen férfi szinte megismerhetetlen magának a nemzetnek.

Felsorolunk néhányat kiváló kvalitásaiból: kitűnő stílusú író, elsőrendű műértő, önálló akaratú rendező és szervező, bölcsesség területén kereskedő okos fej.

Szépért és művészetért lelkesedő, magas állásában szerényen és bámulatos szorgalommal dolgozó s mindenekfölött *ember* és nem gép, gondolkodó, érző, lelkesedő, megértő; ember, mint sokan mások, csak éppen a tömegből nagyon kiváló, vezetésre, példamutatásra hivatott.

\*

lomataképessegek szükségesek, mert nemcsak holt tárgyakkal, de élő művészekkel, azoknak kívánságaival, érzékenykedésével is van dolga. Történelmet csinál mérlegeletével, osztályozá-



Petrovics Elek (Herman Lipót rajza)

sával, bizonyos művészeti alkotások hangsúlyozásával, mások háttérben hagyásával. Erzeny kritikával kell dolgoznia, mert hiszen az *úgynevezett utókor véleményének bizonyos tekintetben irányítója, előkészítője.* Milyen bizalommal, nagyrabecsüléssel kell viseltetnie vele szemben a művészársadalomnak, ha hangos zokszóra nem fakadnak egyik-másik ténykedése után, mely elkerülhetetlenül sebez az egyik oldalon, támaszt irigységet a másikon.

Petrovics Elek nyugodtan és szilárd meggyőződésének erejétől támogatva végzi fontos hivatását. Önzetlenségének példája másokra is hat. Ha végignézzük azoknak a névsorát, kik az ő igazgatásának ideje alatt ajándékokkal, pénznek vásárlási célokra való felajánlásával múzeumaink kincseit gyarapították. — meglepődünk a hosszú lista láttán. Ennek előidézésében Petrovicsnak nagy szerepe volt.

Most az új magyar képtár rendezésével új területet hódított a magyar kultúrtörökvéseknek. Ebben a küzdelemben, melyet a szívnek és elmének a szépért való megnyerése érdekében folytat, egy ilyen győzelem egy nagy vár elfoglalásával ér fel. Egy másik...



külön e tanulmánytól független anyaggyűjtést és elemzést igényel.

Életeművének sokaságából melyik menti meg nevét a feledéstől, az már ma is pontosan látható. Cikkei nem tanúskodnak különösebb írói talentumról, inkább a mesterségbeli tudás szintjén állnak, írásai bibliográfiájának összeállítását mégis szükségesnek tartottuk, ez is szer- ves része életművének, ezek ismerete is elengedhetetlenül szükséges pályaképének felvázolásához, hogy teljességé- ben álljon előttünk Herman Lipót a festő, ki századunk hét évtizedének egyik jól ismert színes egyénisége volt, és halálával szeretett városa Budapest egy ironikusan bohém rajongójával lett szegényebb.

Herman Lipót írásainak bibliográfiája.

Rövidítések:

H.: Haladás  
MJ.: Múlt és Jövő  
MM.: Magyar Művészet  
PN.: Pesti Napló  
SZÉ.: Színházi Élet

1923.

- Herman Lipót (Önéletrajz) Az Est Hármaskönyve 1923. 315–318. o. H. I., arcképével.

1925.

- Herman Lipót önmagáról MJ. 1925. dec. 371–374. o. képek- kel.

1927.

- Emlékezés Lechner Ödönre. PN. 1927. máj. 22. 37. o.
- Glatter Gyula Uo. 1927. jún. 4. 6. o.
- 25 éves a szolnoki művésztelep Uo. 1927. szept. 20. 10. o.
- A szolnoki művésztelep jubileuma Pólya Tiborból ünnepi szó- nokot és komoly embert csinált. SZÉ. 1927. 39. sz. 47. o.
- Vadász Miklósról PN. 1927. szept. 25. 63. o.
- Képzőművészeti mintagyűjtemény. Indítvány a kultuszminisz- ter úr címére UO. 1927. okt. 8. 6. o.
- Rippl-Rónai József pályafutásáról UO. 1927. okt. 9. 38. o.
- Böcklin, a művészi divat és a kritika Uo. 1927. nov. 6. 39. o.
- Rippl-Rónai József (1861–1927) Képekkel, valamint H. I., rajzolta portréval Uo. 1927. nov. 26. 7. o.
- Film és képzőművészet Uo. 1927. nov. 27. 41. o.
- Fényes Adolfról. H. I., rajzolta portréval Uo. 1927. dec. 11. 39. o.
- Hogyan készül a kép? H. I., képillusztrációival. Uo. 1927. dec. 25. 87–88. o.

1928.

- Portréművészet. Képpel PN. 1928. jan. 8. 39. o.
- Csók István. H. I., rajzolta portréval. Uo. 1928. jan. 22. 39. o.
- Szinyei-Merse Párról (1845–1920). Képpel. Uo. 1928. febr. 5. 39. o.
- Kernstok Károly H. I., rajzolta portréval. Uo. 1928. febr. 19. 39. o.
- Művészipolitika. Uo. 1928. márc. 4. 40. o.
- Művészipolitika. Uo. 1928. márc. 18. 41–42. o.
- Iványi-Grünwald Béláról H. I., rajzolta portréval. Uo. 1928. ápr. 1. 41. o.
- Változatok a „Tavas”-ról. Stíluskritikai tanulmány. H. I., képillusztrációival. Uo. 1928. ápr. 8. 49–50. o.
- Festők és modelljeik SZÉ. 1928. 15. sz. 42–45. o. képekkel.
- Rossz képek sorsa. H. I., képillusztrációival. PN. 1928. máj. 6. 41. o.
- A remekmű természetrajzáról. Képpel. Uo. 1928. máj. 20. 41. o.
- A Magyar-Mannheimer Gusztáv H. I., rajzolta portréval. Uo. 1928. jún. 3. 42. o.
- „Lechner Ödön Társaság” Képpel. Uo. 1928. jún. 10. 37. o.
- A „nemzeti művészet” kérdéséről. Képpel. Uo. 1928. júl. 1. 39. o.
- Séta a Szépművészeti Múzeumban. Képpel. Uo. 1928. júl. 15. 43. o.
- Művészifjak. Uo. 1928. aug. 19. 38. o.
- Egy szerencsés gyűjtőről. H. I., rajzolta Ernst Lajos portréval. Uo. 1928. szept. 2. 38. o.
- Stuck Ferencről, a művészi dicsőségről, a közönség kegyéről és a kritika ítéleteiről. Képpel Uo. 1928. szept. 8. 42. o.
- Lustaság és szorgalomtan. SZÉ. 1928. 33. sz. 46–49. o.
- Egy ismeretlen zseniről, a budapesti hamisítványkongresszus- ról és arról, hogy Rembrandt és Rubens haláluk után sok száz estendővel még mindig szorgalmasan dolgoznak. Képpel. PN. 1928. szept. 23. 41. o.

- Faragó Gézaról, a fejedelmi mulattatóról, a zseniális magyar Chaplinről és sok nagy-nagy nevetésről. H. I., karikatúrájával illusztrálva. Uo. 1928. szept. 30. 40. o.
- Művészegyéniség és új művészet. Uo. 1928. okt. 14. 46. o.
- Paolo Veronese, (1528–1588) a derű, fény és szín zsenije. Uo. 1928. okt. 21. 46. o.
- Művészek tömegben. Uo. 1928. nov. 4. 43. o.
- Milyen kép kell a lakásban, hogyan és hová akasszuk a falra? SZÉ. 1928. 46. sz. 98–99. o.
- Petrovics Elekről. H. I., rajzolta portréval. PN. 1928. nov. 25. 42. o.
- Az ima és a „jécer hore” Zsidó Évkönyv 1928. 182–184. o.
- A művész, az üzlet, az érvényesülés. PN. 1928. dec. 8. 40. o.
- A zseni mosolya. Rippl-Rónai József humora írásban és képen. Rippl-Rónai rajzaival. Uo. 1928. dec. 25. 73. o.

1929.

- Herman Lipót noteszből SZÉ. 1929. 1. sz. 71. o. H. I., rajzolta önarcképpel.
- Művész-e a hamisító? PN. 1929. jan. 13. 15. o.
- Zichy Mihály. Képekkel. Uo. 1929. jan. 20. 20–21. o.
- Napos oldalon. SZÉ. 1929. 3. sz. 82. o.
- Paul Cézanne, a modern festőművészet atyja (1839–1906) PN. 1929. febr. 17. Képekkel. 12–14. o.
- A fel nem ismert remekmű. Képekkel. Uo. 1929. febr. 24. 13. o.
- A zsidó művészet problémája MJ. 1929. 100–102. o.
- Beszélgetés a művészet és természet kapcsolatáról. PN. 1929. márc. 5. 9. o.
- Találmányaim. Napló (Arad). 1929. ápr. 23. 7. o.
- Külföldi kiállítások. PN. 1929. máj. 12. 10. o.
- Róna József. Egy magyar művész élete. H. I., rajzolta portré- val. Uo. 1929. jún. 15. 12. o.
- Leibl Vilmos (1844–1900) H. I., festmény után rajzolta port- réval. Uo. 1929. jún. 16. 6–7. o.
- A boldog „dilettáns” Uo. 1929. jún. 25. 2. o.
- Apró jegyzetek és tanulságok Bécsről Uo. 1929. júl. 21. 13–14. o.
- Nemes Marcell. H. I., rajzolta portréval. Uo. 1929. júl. 28. 12. o.
- Művésztelep Szentendrén. H. I., rajzával. Uo. 1929. szept. 1. 6–7. o.
- A „művészpálya” Uo. 1929. szept. 13. 2. o.
- Különlélemény a konzervatív-modern harchoz. Uo. 1929. okt. 6. 3. o.
- A hangos film és a génuai temető. Uo. 1929. okt. 20. 11. o.
- Futólagos elmélkedés a kritikáról. Uo. 1929. dec. 24. 2. o.
- Fejek 1929-ben. A portré a korszellem tükrében. Képekkel és H. I. rajzaival. Uo. 1929. dec. 29. 47. o.

1930.

- Művészek válsága. PN. 1930. jan. 30. 2. o.
- A majális és a későbbi művek mestere (Szinyei halálának 10 éves évfordulóján febr. 2-án a M. Tud. Akadémiában tartott ünnepi gyűlés felolvasása) Uo. 1930. febr. 4. 2–3. o.
- U. a. H. I., vázlatával: Szinyei a kávéházban. Uo. 1930. febr. 5. 2–3. o.
- A modell és művésze. H. I., rajzaival. Uo. 1930. ápr. 20. 72. o.
- Beszámoló művészetelméleti tanulságokról Párizsban. Uo. 1930. máj. 25. 38. o.
- Pascin. H. I., rajzolta portréval. Uo. 1930. jún. 7. 6. o.
- Szinyei Majálisáról MM. 1930. VI. évf. 2. sz. 61–67. o. képekkel.
- Útinapló PN. 1930. jún. 8. 38. o.
- Útinapló Uo. 1930. jún. 22. 42. o.
- Útinapló Uo. 1930. júl. 6. 42. o. H. I., rajzával.
- Útinapló Uo. Tanulságok. 1930. júl. 27. 36. o.
- Székely Bertalan vázlatairól MM. 1930. VI. évf. 8. sz. 505–513. o. képekkel.
- Lechner Ödön zsenijének diadala. Képpel. PN. 1930. szept. 14. 38. o.
- Kunst Stefan Zádor. Zur Temesvarer Ausstellung des Künstlers. Temesvarer Zeitung 28. Sept. 1930.
- Csontváry, a különös festő. H. I., karikatúrájával. PN. 1930. okt. 5. p. 41. o.
- A Múcsarnok ügye. Hogyan lehet segíteni rajta? Uo. 1930. okt. 19. 43. o.
- Nemes Marcell. Uo. 1930. okt. 29. 7. o.
- Papírszeletek Pascintól és Pascinról. Pascin rajzaival. Uo. 1930. nov. 1. 41. o.
- Velence a festő szemével Uo. 1930. ápr. 17. 15. o.
- A művész és a pénz. Uo. 1930. nov. 27. 2. o.
- Az akt. SZÉ. 1930. 52. sz. H. I., rajzaival és képekkel 38–41. o.
- Néhány óra a műteremben. H. I., rajzaival. 1930. dec. 25. 68. o.
- Horog, egy fiatalon elhunyt tehetségtelen rajzoló. Magyar Új- ságrajzoló Évkönyve 1930. 50–62. o.



## 1931.

- Bezárni a múzeumokat? PN. 1931. ápr. 18. 15. o.
- A hírnév. Képpel. Uo. 1931. máj. 3. 43. o.
- Utasítás egy képkiallításához. H. L. rajzolta önarcképpel. Kelet Népe. Cluj. 1931. máj. 20. 366–369. o.
- Egy Magyar Képzőművészeti Akadémia terve. Békekísérlet a művészek és a Műcsarnok között. PN. 1931. jún. 23. 10. o.
- Budapesti séták. A Vigadó tér mint budapesti Szent Márk tér (Népszerű tudományos és technikai napló) Uo. 1931. júl. 1. 5. o.
- Miért késik Budapest általános szabályozási tervének pályázati kiírása? (Népszerű tudományos és Technikai napló) Uo. 1931. júl. 8. 6. o.
- A művész a gazdasági válságban. Uo. 1931. okt. 10. 2. o.
- Pascin. Krix-krax. 1931. 1. sz. 8–10. o. Pascin rajzokkal.
- A művészet is gazdasági faktor. PN. 1931. dec. 12. 7. o.
- Néhány női festőművészről. MM. 1931. VII. évf. 9–10. sz. 569–577. o. Képekkel.
- Csók István műtermében. H. L. rajzával. PN. 1931. dec. 26. 68. o.
- Ceruza és lencse. SZÉ. 1931. 51. sz. 77–80. o. H. L. rajzaival és képekkel.

## 1932.

- A százéves Manet és a ma. PN. 1932. jan. 23. 6. o.
- Koszta József. H. L. rajzolta portréval. Uo. 1932. febr. 21. 38. o.
- Rudnay Gyula. H. L. rajzolta portréval. Uo. 1932. márc. 13. 36. o.
- Akik lemaradtak. H. L. rajzával. Uo. 1932. márc. 27. 52. o.
- Wilhelm Busch. Uo. 1932. máj. 22. 20. o.
- Pólya Tiborról MM. 1932. VIII. évf. 5–6. sz. 133–143. Képekkel.
- Réti István. H. L. rajzolta portréval. PN. 1932. jún. 19. 16. o.
- Aktfotografálás divatja. SZÉ. 1932. 24. sz.
- Velencei tapasztalatok. PN. 1932. szept. 8. 10. o.

## 1933.

- Boldog szegény Gulácsy Lajosról. Gulácsy Lajos önarcképével. PN. 1933. jan. 1. 15. o.
- Művész vigasza. Uo. 1933. febr. 17. 2. o.
- „Művész, ki az elefántosonttoronyból, mert csödbe jutsz!” Uo. 1933. márc. 12. 37. o.
- Politika és a művészek. Uo. 1933. júl. 22. 6. o.
- Falus Elek MM. 1933. IX. évf. 8. sz. 225–239. o. képekkel.
- Miklós Andor MM. 1933. IX. évf. 379. o.

## 1934.

- A művészet és az új rend. PN. 1934. febr. 4. 36. o.
- Tanulj meg rajzolni. SZÉ. 1934. 26. sz. 88–90. o. H. L. rajzaival.
- A művészet öncél! PN. 1934. szept. 20. 2. o.
- Jegyzetek a képélvezés módjához I. (Van Dyck, Veermer) MM. 1934. X. évf. 4. sz. 98–113. o. Képekkel.
- Jegyzetek a képélvezés módjához II. (Ribera, Cuyt, Ruysdael) MM. 1934. X. évf. 7. sz. 199–207. Képekkel.
- Jegyzetek a képélvezés módjához III. (Coreggio, Rembrandt) MM. 1934. X. évf. 8. sz. 225–234. o. képekkel.
- Dán művészek Pestén. Meister Jenő és Anton Hansen H. L. rajzolta portréival PN. 1934. okt. 28. 41. o.
- Főlöles-e a kép? Uo. 1934. okt. 28. 41. o.
- Egy szenvedélyes gyűjtő. Beczkói Bíró Henrik. H. L. rajzolta portréjával. Uo. 1934. okt. 28. 41. o.
- Milyenek a művészi szükségletei? H. L. rajzaival. Uo. 1934. nov. 11. 38. o.
- A hírnév színváltozásai. Uo. 1934. nov. 11. 38. o.
- A művészasztalnál. Uo. 1934. nov. 11. 38. o.
- Tárlatvezetés. Zavaros riport. H. L. rajzával. Uo. 1934. dec. 9. 36. o.
- Milyenek a művészi szükségletei? H. L. rajzával. Uo. 1934. dec. 9. 36. o.
- Karácsonyi szórakozás: Átrendezzük Budapestet. H. L. rajzaival. Uo. 1934. dec. 25. 69. o.

## 1935.

- Csók István 70-ik életéve küszöbén. H. L. rajzolta portréval. PN. 1935. jan. 6. 36. o.
- A giccs. Képekkel. Uo. 1935. jan. 20. 41. o.
- A művészasztalnál. Uo. 1935. jan. 20. 41. o. H. L. rajzával.
- Milyenek a művészi szükségletei? Uo. 1935. jan. 20. 41. o.
- Szinyei Merse Pálról. Halálának 15-ik évfordulóján. Uo. 1935. febr. 5. 4. o.
- Vaszary János. H. L. rajzolta portréval. Uo. 1935. febr. 24. 35. o.
- Sandri, az életművész. Uo. 1935. ápr. 18. 9. o.
- Művészeti irodalom. Uo. 1935. jún. 23. 38. o.

- Vadász Miklós Múzeum. Uo. 1935. jún. 23. 38. o.
- Egy haszontalan ember. Uo. 1935. jún. 23. 38. o.
- Remekművek vendégségben. Uo. 1935. júl. 28. 39. o.
- Egy különös gyűjtő. Uo. 1935. júl. 28. 39. o.
- Jó tanácsok egy jövődöbeli művésznek. Uo. 1935. szept. 8. 36. o.
- A napos oldalon. Uo. 1935. szept. 8. 36. o.
- Színpad és képzőművészet. Uo. 1935. szept. 8. 36. o.
- Egy festő panasza 1935-ben. Uo. 1935. szept. 28. 2. o.
- Jegyzetek a képélvezés módjához IV. (Munkácsy: Éjjeli csavargók) MM. 1935. XI. évf. 9. sz. 267–273. o. Képekkel.
- Egy tanulságos kiállításról. PN. 1935. okt. 9. 11–12. o.
- Háború és művészet. Uo. 1935. nov. 16. 8. o.
- A kibicekről. H. L. rajzaival. Uo. 1935. dec. 25. 50. o.

## 1936.

- Segíteni a művészeket. PN. 1936. jan. 15. 2. o.
- Mattyasovszky-Zsolnay László. Uo. 1936. márc. 31. 6. o.
- Basch Andor művésze. MM. 1936. XII. évf. 4. sz. 105–110. o. Képekkel.
- Akik a levegőből élnek. H. L. rajzaival. PN. 1936. ápr. 12. 41. o.
- Csontváry. Uo. 1936. máj. 8. 12. o.
- Nem esik messze az alma a fájától. SZÉ. 1936. 21. sz. 36. o.
- A „Tépecsinálók” PN. 1936. jún. 26. 4–5. o.
- Zseniors. Uo. 1936. júl. 15. 8. o.
- Hogy’ festene Tizian, Rubens, Rembrandt, ha ma élne? 1936. júl. 26. H. L. rajzával. 40. o.
- Aranykereszt. Indítvány a Népszövetséghez. Uo. 1936. aug. 23. 21. o.
- Iványi-Grünwald Béla. H. L. rajzolta portréval. Uo. 1936. okt. 11. 30. o.
- Jegyzetek a képélvezés módjához (Szinyei, Rippl-Rónai) MM. 1936. XII. évf. 10. sz. 302–307. o. Képekkel.
- Rippl-Rónai József arcképei. H. L. rajzolta portréval. PN. 1936. okt. 20. 6. o. Rajz. 13. o.
- Balló Ede. Uo. 1936. nov. 13. 13. o.
- Kártyások. H. L. rajzaival. Uo. 1936. dec. 25. 64. o.
- Iványi-Grünwald Béla újabb festményei MM. 1936. XII. évf. 12. sz. 353–357. o. Képekkel.
- Fényes Adolf romantikus képei. Uo. 358–362. o. Képekkel.

## 1937.

- Koszta József. H. L. rajzolta portréval. PN. 1937. jan. 10. 36. o.
- Magyar-Mannheimer Gusztáv (1859–1937). Uo. 1937. jan. 19. 6. o.
- In memoriam Magyar-Mannheimer Gusztáv (1859–1937) MM. 1937. XIII. évf. 2. sz. 65–66. o.
- Nincsen ennél egyéb gondod? PN. 1937. márc. 24. 10. o.
- Szőnyi István. H. L. rajzolta portréval. Uo. 1937. máj. 9. 36. o.
- A nemzeti kiállítás SZÉ. 1937. 19. sz. 16–28. o. Képekkel.
- Utinapló. H. L. rajzaival. PN. 1937. júl. 25. 37–38. o.
- Tintoretto 1937-ben. I. Képekkel. Uo. 1937. aug. 15. 33. o.
- Tintoretto 1937-ben. II. Képekkel. Uo. 1937. aug. 22. 33. o.
- Párizsi napok. Uo. 1937. nov. 21. 32. o.
- A Szinyei Merse Pál Társaság művésztárgyjainak hatodik kiállítása MM. 1937. XIII. évf. 11. sz. 349–359. o. Képekkel.
- Rippl-Rónai József PN. 1937. nov. 26. 12. o.
- Pólya Tibor. Uo. 1937. dec. 1. 5. o.

## 1938.

- In memoriam Pólya Tibor MM. 1938. XIV. évf. 1. sz. 30. o.
- Pólya Tibor (1886–1937) MM. 1938. XIV. évf. 2. sz. 33–44. o. Képekkel.
- Szmracsányi Ödön szövegjei. MM. 1938. XIV. évf. 3. sz. 81–84. o. Képekkel.
- A hamisítvány PN. 1938. ápr. 24. 36. o.
- Pólya Tibor. A Toll 1938. 96–98. o.
- Szüle Péter újabb festményeiről. 1938. XIV. évf. 7–8. sz. 193–200. o. képekkel.
- Csodagyerekekről. PN. 1938. dec. 8. 10. o.

## 1939.

- Az öngyilkos éneke. PN. 1939. ápr. 16. 35. o.
- Napos oldalon. SZÉ. 1939. 36. sz. 84. o.
- Szinyei anekdoták MM. 1939. XV. évf. 6. sz. 162. o.
- Gerő Ödönről. Magyar Zsidók Lapja 1939. nov. 16. 5. o.

## 1945.

- Művészet és korszellem. H. 1945. dec. 29. 6. o. H. L. rajzával.



1946.

- Ezerből száz! H. 1946. aug. 15. 10. o. H. I. rajzával.
- Pascin Budapesten. Budapest 1946. II. évf. 266–268. o.

1947.

- Mosolygó művészet (név nélkül) H. I. rajzaival Budapest III. évf. 10. sz. 1947. okt. 385. o.

1954.

- A szovjet és forradalom előtti orosz képzőművészet kiállításán. Szovj. Kult. VI. — 1954. 1. sz. 40–43. o.

1958.

- A művészasztal. 141. l. 82. kép, 48 tábla 19 × 17 cm. Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata Bp. 1958.

1964

- Tóbiás Áron. Krúdy világa. Föv. Szabó Ervin Könyvtár 1964. Herman Lipót vallomása Krúdy Gyuláról. 625–627. o.

1965

- A New York régi művészvendégei. Konrádyné Gálos Magda: New Yorktól a Hungáriáig. Minerva Bp. 1965. 126–129. o. Képekkel
- Későbbi pesti mozaikok. Uo. 130–131. o. Képekkel

1969.

- Emlékezés régi mesterekre. Budapest VII. évf. 1. sz. 1969. jan. 36–37. o. Képekkel.

*Perehazy Károly*

## LIPÓT HERMAN, LE JOURNALISTE

Lipót Herman, prix Munkácsy, artiste émérite — figure bien connue de l'art hongrois de l'époque de l'entre-deux-guerres — mourut le 1 juillet 1972. Dans la peinture hongroise il s'est affirmé par ses peintures et arts graphiques, mais, parallèlement à la peinture, il était connu par son oeuvre de publiciste également, ayant consacré plus de 200 articles à l'art et aux artistes contemporains hongrois et étrangers et aux plus belles toiles du Musée Hongrois des Beaux-Arts. Ses articles ont paru tout

particulièrement entre 1927 et 1939 dans les éditions de dimanche du journal Pesti Napló. Ses articles étaient souvent illustrés de ses dessins. Dans son ouvrage portant le titre „A művészasztal” (La table des artistes) il raconte des contes humoristiques du café „Japán” de Budapest de l'époque qui a précédé la première guerre mondiale.

L'auteur de la présente étude publie la bibliographie des écrits de l'artiste également.



## A RÉGI OROSZORSZÁG FESTÉSZETE, LENINGRÁD, 1971. AZ Ó-OROSZ FESTÉSZET KINCSEI, MOSZKVA, 1971.

A természetből a munka által kiszakadt ősember soha nem mondott le arról, hogy legalább gondolatban ne teremtsen újra önmagában a környező világ és maga között már fel nem lelhető harmóniát. Az ősember a világ értelmezése és elemzése helyett — látta a világot. És mikor ábrázolta azt — ennek a látásnak eredményeképpen — belső élményeit kép alakban vetítette a tudati felszínre.

Ebben rokona minden láttató művész az ősembernek. Évezredek, századok, emberöltők és évtizedek, az emberiség fejlődését meghatározó társadalmi és egyéni értékrendek számtalan sora, azok kölcsönhatása motiválta és motiválja a művészetet. A ráció diadala, hogy az ember élményanyagát, tapasztalatait, elsajátított tudásköréit fogalmi rendszerekbe zárta és zárja, elemzi, magyarázza, szintetizálja. Minél fejlettebb egy kor — annál nehezebb ezt a struktúrák öntőformáiba préselt élmény- és ismeretvilágot a művészet képi láttatásával felidézni. Úgy, hogy a kép ne fogalmi kategóriákat, logikai rendszereket öltöztessen művészinek ható konstrukciókba, hanem a művész megélt belső élménye kép alakjában törjön felszínre. Úgy, hogy a mű — látva láttasson.

Az emberiség történelmében csak az ilyen jellegű alkotások maradtak fenn. Csak az ilyen művészet hozhatott létre egyszerűségében is örökérvényűt. Akár a misztikum és a realitás nagy találkozásának művészete — az ó-orosz ikonfestészet.

\*

Kezdeté a XI. századba nyúlik vissza. A Bizáncból felvett kereszténység a Kijevi fejedelemségben, már az első törekvéseit tekintve is, magában hordozta a saját, orosz kereszténységét. A saját, önálló orosz szellem megteremtésének magvát. Ahogyan ezt nyomunkisérhetjük az ó-orosz irodalomban — legalább annyira világos bizonyítékul szolgálnak erre az ikonok is.

Ami fennmaradt a XI. és XII. századi ó-orosz képi láttatás első megjelenési formáiból — ma is élvezhető: a Mihajlovszkij kolostor és a Kijevi Szófia székesegyházak mozaikjai, freskói, ikonjai erről tanúskodnak. Amint a verbális művészet alkotásai — az ikonfestészet is, szinte teljes egészében népművészet.

Az első maradandó emlékek szerzőit, alkotóit máig sem ismerjük. Számukra nem az „önreklámozás” volt az elsődleges, hanem az eszme, amelyet képviseltek. Azt akarták megörökíteni. Úgy, hogy semmi ne törölhesse ki a nép emlékezetéből.

A Kijevi fejedelemség feloszlása után, a feudális megosztottság hosszú éveiben, századaiban Novgorodban, Pszkovban, Rosztovban, Tverben, majd végül Moszkvában, kivételesen magasrendű művészet született. Az itteni ikonfestő „iskolák” nagyszerűen példázzák — *menyire történelemhez kötött volt ez az ihletettség.*

A művelők — általában vándor szerzetesek — artyelemben — munkaközösségekben — éltek és dolgoztak. Ez szabad társulási forma volt, bármikor bárki szabadon kiléphetett, ha nem értett egyet a feladattal, vagy valami más, jobban fizetett, illetve művészi ambícióit jobban

kielégítő munkára talált. A megrendelők mindig a templomokat, székesegyházakat építő fedelmek voltak. Nem egyszer életükkel fizettek ezek a szerzetesek, ha egy-egy munkájuk nagyon jól sikerült. A fejedelem, attól való félelmében, hogy ugyanezek a művészek esetleg másnak is hasonló, ragyogó munkát végeznek — egyszerűen kiszúratta a szemüket. Ez pedig egyenlő volt, a „kereseti lehetőség” elvesztésén túl, az élet elvesztésével is.

Az ikonfestők tudatvilágában sajátosan elegyedett az irrealitás, az axiomákba vetett hit, a maga éleveségében soha nem látható, világ fölé helyezett istenség-fogalom és a köréje fűződő legenda- és mondavilág, a biblia „tényei” a szerzetes-művész életélményeivel: a meghatározott történelmi viszonyok diktálta orosz valósággal.

A történelem ismeretében igen könnyű megtalálni az ó-orosz ikonok mindenkor korhoz-kötöttségét. A legmegrázóbb élményt azok az alkotások nyújtják, amelyek egyértelműen érzékeltetik a kegyetlen, mélységes ellentmondásokkal terhelt, örök rettegést, háborúzást, éhezést, szenvedést kínáló egyetlen valóságos „földi” életből való elvágyódást egy ideális, vágyott, eszményített másik világba, ahol az ember végre rátalálhat az elveszett harmóniára.

A mindig „kortárs” ikonfestő képein ennek az eszményített, nem létező, igaz világnak a hit kényszerítő erejével elképzelt alakjai — minden esetben — a kor konkrét, összemberi, mélyen történelmi tartalmú fájdalomnak, harcra, vagy megadó hangulatának hordozói.

A szentek, az apostolok, a biblikus alakok modelljei: az eleven ellenséggel háborúzó, eleven orosz emberek. A megjelenítésnek ez a már egész korán kifejezésre jutó, kifejezetten realiztikus ereje csak megsokszorozódik a későbbi, a XIV—XV. és XVI. századbeli ikonokon. A vallástörténet egy-egy eseménye, de az Oroszországról szenvedő Istenanya is, központi alakként, motívumként a valóságos orosz tájba, környezetbe illeszkedik be. A XVI. század második felében már novellisztikus megfogalmazású ikonokat jegyezhetünk. Itt a reális elemek a döntők, a fantáziajáték csak mellékmózzanatként szerepel. Nagyon jól illusztrálja ezt a „Az Istenanya ikonját festő Lukács”, ugyancsak a XVI. század második feléből ránkmaradt csodálatos alkotás.

Lukács evangélista, egy falaktól tömötten körülhatárolt, rosszul világított helyiségben szeméhez közel, a térdén tartja a készülő ikont. A baloldali fal mellett egy lépcsőn egy kis kosarat látunk — hánckosár, paraszti munka — benne több összegöngyölt írás-tekercs. Ez utóbbi talán utalás bizánci, antik forrásokra.

Az ó-orosz ikonfestészet — fa-festészet. Ennek a fára festésnek a technikája igen érdekes. Maga a folyamat rendkívül hosszadalmas és igen nagy hozzáértést követel; nem csupán a festészeti technológia elsajátítását, de egy sor más, komplex művelet ismeretét is.

Az ikonfestő hárs- és fenyődeszkát érlelt, néha évekig, amíg teljesen ki nem száradt. A festéket is maga keverte, majd nyers tojás sárgáját vegyített hozzá. Végül friss mézzel elegyítette, hogy a kikevert szín tovább maradjon élvezhető, tartósabb legyen. A tetszőleges nagyságban elvágyott és megmunkált, kiszáritott fára először a sötét színeket rakta fel. Utána a mind világosabbakat, míg



végül a fehérét. Az Európában a XVI. században már jól ismert olajfestéket egyáltalán nem alkalmazták. Az orosz festők vásznon csak a XVII. század végén kezdtek el dolgozni.

A tatárdúlás iszonyatos szenvedést hozó évei, a hosszú idegen uralom — megannyi kegyetlen szigorúságú vallomás a XIII. századtól kezdve az ó-orosz ikonfestők képein. Vallomás a nép sanyargatásáról, az elnyomásról, és fokozatosan az erőrekapás, a remény ígéreiről.

A XIV. század közepétől számítva, amikor az ó-orosz ikonfestészet véglegesen kialakította népi-nemzeti jellegét — már ismerjük néhány alkotó nevét is.

Így a XV. század elején élt és alkotott a görög származású Feofán Grek, aki a kor legnagyobb tehetségeit gyűjtötte maga köré. Ekkor dolgozik a Gorogyc-ből származó Prohor, ekkor Danyil Csornij. És ekkor kezd el látva-láttató művészetét a legkiválóbb: Andrej Rubljov. Alakjaik, különösképpen Rubljov alakja és élete nem egyszer szolgált irodalmi és más művészeti alkotások ihletőjeként. Legutóbb Tarkovszkij készített róla filmet, feltárva az orosz történelem egy küzdelmes részletét: a tatár megszállás alatt élő népet, annak kolosszális élni akarását és munkapátusát.

Rubljov hatása a későbbi moszkvai ikonfestő iskolára felmérhetetlen. Képein az ábrázolt alakok *belső világa* tükröződik költői megfogalmazásban. Az arcok, a mozdulatok, a vonalak szinte megfoghatatlanul lebegők és mégis élők, elevenek. Az ikonok ritmikus felépítettségének tökéletessége, a festékszínkálpa gazdagodása, a tónusok bonyolultsága és egyenértékű alkalmazási módja — mind a Rubljov-i művészet egy-egy nagyszerű megnyilatkozása. Ennek következtében ikonjai a szemlélőre az eleven valóság erejével hatnak.

Az ő stílusának alapelveit vallják az ország szinte valamennyi festőiskolájában követendőnek az utána következő nemzedék művészei is.

III. Iván, minden oroszok cájja uralkodása alatt soha nem látott építőmunka kezdődik el országszerte. De főleg Moszkvában hatalmas arányú az építkezés. Egymás után nyitják meg kapuikat a székesegyházak és templomok. Legtöbbjük kifestése Dioniszij és fiai — Vlagyimir és Fedoszij — nevéhez fűződik.

Mind erősebben érződik a kezdettől fogva megtalálható realista ábrázolásra törekvés. A XVII. században Szimon Usakov, Joszif Vlagyimirov, Nyikita Pavlovec és mások képein már megtaláljuk az életképek legapróbb tárgyait is. Ezek az alkotások az ó-orosz ikonfestészet és festészet összegező kiteljesülései. Ami utánuk következik — az már az orosz realista kép.

A múlt században vagy századunkban az Októberi Forradalom előtt élők nem ismerkedhettek meg az ó-orosz ikonok *eredeti* szépségével. A századok folyamán nem egy ízben festették őket újra, vagy egészítették ki, természetesen a kor adott, uralkodó stílusának követelményei szerint.

A közelmúlt két évtizede alatt a Szovjetunióban születtek újjá, értő, gondos restaurátorok műhelyeiben, eredeti gazdagságuk teljes kibontásával ezek az ikonok.

Azon kívül, hogy kiállítási termekben, székesegyházakban és templomokban gyönyörködhet bennük a Szovjetunióban élő, vagy odalátogató ikon-szerető, művészetkedvelő közönség. Moszkvában és Leningrádban örvendetes számban gyarapodnak a kiadványok is erről a sajátos festészetről.

A mindig újabb kiadványok, a rövid történelmi áttekintést nyújtó szöveg mellett a legtöbb helyet a reprodukcióknak biztosítják. A ma már kiváló nyomdatechnikájú reprodukciók érzékenyen adják vissza az elmúlt korok eredeti alkotásait.

Urbán Nagy Rozália

## KUNST DER BÜRGERLICHEN REVOLUTION VON 1830 BIS 1848/49

Kiállítás Charlottenburgban, 1972. december — 1973. január. — Azonos című tanulmánykötet, 2. kiadás, Berlin, 1973. 202 oldal, sok képpel.

A negyvennyolcas forradalom 125 éves évfordulóját több országban kiállításokkal ünnepelték meg. Budapesten és Prágában a Nemzeti Múzeumok emlékeztek az esemény történeti jelentőségéhez méltó kiállításokkal, a kelet-berlini Múzeum für Deutsche Geschichte nagyszerű kiállítását vidéken is bemutatták. E kiállítások mellett érdemes megemlékezni a nyugat-berlini Képzőművészet Új Társaságának (Neue Gesellschaft für Bildende Kunst) a charlottenburgi kastély Orangerie-jében rendezett tanulságos kis kiállításáról és a kiállítással kapcsolatban már két kiadásban megjelent tanulmánykötetről. A kiállítás célja a Német Szövetségi Köztársaság tudományos közéletében és közoktatásában érvényesülő történelemhamisító tendenciák leleplezése, amelyek a negyvennyolcas forradalom lényegét tévesen a feudális bürokráciával szövetségre lépő burzsoázia parlamenti mozgalmáiban látják és a szervezkedni kezdő munkásosztály osztályharcos fellépésének jelentőségét lebecsülik. A történelem igazi mozgatóerőit a képzőművészeti alkotások segítségével bemutató kiállítás a múlt hiteles ábrázolásán túlmenően a jelen politikai küzdelméhez is hozzá kíván járulni, amennyiben a demokratikus hagyományok hangsúlyozásával a demokratikus jogok elleni aktuális támadások kivédéséhez kíván segítséget nyújtani.

A kiállítás 242 tételben festményeket, rajzokat és sokszorosított grafikai alkotásokat mutatott be, amelyek a Vormärz és a negyvennyolcas forradalom politikai eseményeit ábrázolják, illetve amelyek a társadalmi-gazdasági mozgatóerők bemutatásánál forrásként felhasznál-

hatók. Az anyagot a Német Szövetségi Köztársaság és a Német Demokratikus Köztársaság nyilvános és magángyűjteményeiből, valamint belga, francia, osztrák és norvég gyűjteményekből gyűjtötték össze.

A kiállítással kapcsolatban megjelent tanulmánykötet a bemutatott képanyag legszebb és legfontosabb darbjairól közöl kiváló minőségű reprodukciókat. A szövegrész hat tanulmányt tartalmaz.

Hanna Gagel a polgári demokratikus irányzatok tükröződésével foglalkozik a düsseldorfi festőiskola művészeinek munkásságában az 1830 és 1850 közötti időben. A hivatalos akadémiai irányzatot képviselő Peter Cornelius és Wilhelm von Schadow történeti témájú festményei a középkorral foglalkoznak, mivel a hivatalos, maradi felfogás is tisztában volt vele, hogy a feudális és vallásos témák elvonják a közönség figyelmét a jelen bajairól és így a tömegek tudatformálásában fontos szerepet játszanak. A leghaladóbb düsseldorfi festők ezzel szemben — annak a mesterségbeli tudásnak birtokában, amit az iskola megadott nekik — nem riadtak vissza a maguk korának ábrázolásától, bemutatták a kizsákmányolást és a nép forradalmi megmozdulását. Többen aktív részt vállaltak a negyvennyolcas forradalomban. Álljanak itt a legfontosabbak nevei, zárójelben legismertebb műveik. Wilhelm Joseph Heine (Istentisztelet a fegyház templomában), Johann Peter Hasenclever (Freiligrath arcképe, Városi tanácsülés 1848-ban), Adolf Schroedter (karikatúrák a Düsseldorfer Monatshefte-ben), Gustav Adolf Koettgen, Karl Wilhelm Hübner (Sziléziai takácsok,



Vadászati jog, A kivándorlók búcsúja) és Andreas Aschenbach.

Arwed A. Gorela Daumier 1834-ben keletkezett, a sajtószabadságra vonatkozó gúnyrajzának elemzése során mutatja be, hogy milyen eszközök álltak a leghaladóbb francia művészek rendelkezésére, hogy a politikai harcba beavatkozzanak.

Friedrich Rothe Alfred Rethel, Adolf Menzel, Hübner és Hasenclever egyes műveivel kapcsolatban (Harkortgyár Wetter városában, Márciusi halottak temetése stb.) mutatja be a művészek politikai nézeteinek alakulását.

Heidegert Schmid Noerr a korabeli sajtó történetét tekinti át különös tekintettel a politikai harcban legkövetlenebbül részt vevő illusztrált élclopokra.

Bernd Weyergraf és Volkmar Braunbehrens a német polgárság gazdasági fejlődésének és az ipari forradalom bemutatásának szentelik tanulmányukat.

Wolfgang Thiede végezetül ismerteti a forradalmi események lefolyását.

A charlottenburgi kiállítás ismertetése jó alkalom arra, hogy Gustav Adolf Koettgen (1805—1882) Kossuth Lajost ábrázoló olajfestményét bemutassuk. A legújabbban a német műkereskedelemben felbukkant kép ugyan nem volt kiállítva Charlottenburgban, de a kötetben említik. (Jelezve balra lent: „Köttgen 51”. Olajfestmény, vászon, 75×62,5 cm. Említi: Thieme-Becker: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. XXI. köt. Leipzig 1927, 195. l.) Koettgen neves arcképfestő volt, többek között Moses Hess és Robert Blum arcképét is megfestette. Tagja volt a Kommunisták Szövetségének, munkatársa Engelsnek. Kossuth képmását természetesen nem élet után festette, August Prinzhofer 1849-ben készült litográfiáját használta fel előképkül. (Alfred Rittershausen: August Prinzhofer. Wien-Bad Bocklet-Zürich, 1962, 137. sz. — Vayer Lajos: Kossuth alakja az egykorú művészetben. Kossuth emlékkönyv, Bp. 1952. II. köt.



1. Prinzhofer: Kossuth. Litográfia, 1849



2. Koettgen: Kossuth. Olajfestmény, 1851. Német műkereskedelemben



3. Ismeretlen: Kossuth szegedi beszéde. Ceruzarajz. Magyar Nemzeti Múzeum Történelmi Képcsarnoka



4. Ismeretlen: Kossuth szegedi beszéde. Litográfia. Museum für Deutsche Geschichte, Berlin.



5. sz.) Koettgen képe mindenképpen értékes dokumentum Kossuth nemzetközi népszerűségére az 1850-es években.

S még egy kiegészítés a magyar negyvennyolc ikonográfiájához. Kossuth szegedi beszédéről eddig egy ábrázolást ismertünk, a Történelmi Képcsarnok ismeretlen művésztől származó ceruzarajzát (Rózsa-Spira: Negyvennyolc a kortársak szemével. Bp. 1973. 381. sz.) A berlini Museum für Deutsche Geschichte grafikai anyagában ugyanez a kompozíció litográfia formájában van meg.

(Felirata lent középen: „Kossuth in Szegedin.” Jobbra lent: „Litho. Anst. v. L. Oeser i. Neusalza.” Litográfia, 145 × 227 mm). Mivel a rajz és litográfia művészi kvalitása között kis különbség van a rajz javára, amelynek kompozíciója egységesebb és gazdagabb, nem lehetetlen, hogy a berlini litográfia a budapesti rajz alapján készült, de nincs kizárva az a lehetőség sem, hogy közös, jelenleg ismeretlen előképre vezethetők vissza.

Rózsa György

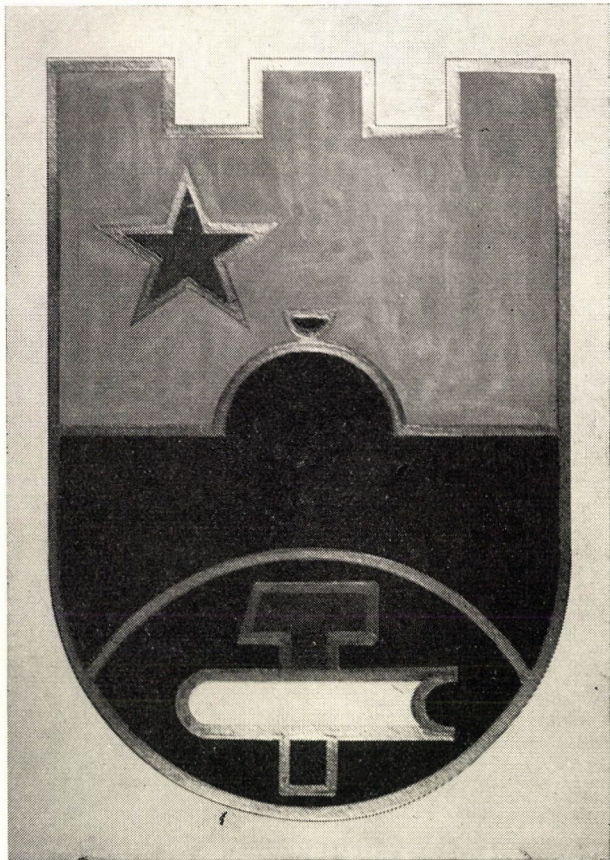
JIRI LOUDA

## BLASONS DES VILLES D'EUROPE

[Európa városainak címerei] Gründ. Párizs 1972. A párizsi Gründ és a prágai Artia könyvkiadó vállalatok szép kiadásban, jó minőségű papíron hozták ki Jiri Louda könyvét. A könyv részletesen foglalkozik az európai országok városi címereinek fejlődésével és nemzeti sajátosságaival. A több mint háromszáz színes ábra — közte 8 a magyar városi címerekről — nyomdatechnikailag kifogástalan, de mégsem lehetünk teljesen megelégedettek a szerző munkájával. A könyv címe a korunk és nem a múlt idők címereit ígéri, pedig a mai Leningrád címerében nincs ott a cári jogar, az arany kétfejű sassal, Krasznodárában Katalin cárnő és I. Pál cár monogramja, sem a többi orosz város nem viseli már címerében a sok szentet és arkangyalt (pl. Moszkva a Szent Györgyöt a kettős kereszttel). Ha a szerzőnek nem álltak rendelkezésére a mai városi címerek képei, úgy ne nevezte volna el a művét az európai városok címereiről, hanem adta volna pl. ezt a nevet: Európai városok címerei az első világháború előtt. Ez megfelelt volna a könyv tartalmának.

A magyar városok címereinél indokolatlan az a megjegyzés is, hogy teljesen individuálisak. A szerző által

bemutatott külföldi példák szerint is beleilleszkednek az általános fejlődésbe. Az pedig, hogy városi címereinkben „magyar totemizmust” próbál felfedezni, az teljesen helytelen. A legújabb kutatások során valóban akadt néhány nemzetiségi címer, melyeknél a pogány ősök tiszteletét valószínűsíteni lehetett[1], de ezek száma a sok ezer ismert családi és nemzetségi címer számához viszonyítva elenyésző. Teljesen valószínűtlen, hogy a nagyrészt idegenből, a kereszténység megerősítésére behívott olasz és német származású polgárok ősmagyar „totemeket” vettek volna fel városaik címerébe, még hozzá évszázadokkal a honfoglalás után! A magyarokat sokkal egyszerűbb: a városok egyik legfontosabb jogát képezte az, hogy maguk és polgáraik védelmére várfalakat-bástyákat emelhettek. Ennek jelképeként igen sok város címerében jelenik meg a tornyos-ormozatos bástyafal, mint fő címerkép. Ez arra vezetett volna, hogy az egyes városok címerképeit és ezzel pecsétjeit nem lehetett volna megkülönböztetni egymástól, ha nem lettek volna a sok egyforma címerben olyan kisebb jelek (mellékcímerképek), melyek ezt lehetővé tették. Így pl. Sopron csillagokat, Kőszeg koronát alkalmazott a tornyok mellett vagy azokon és ezeket a megkülön-





böztető jeleket nézte a szerző a pogányság korából itt maradt totemeknek.

Sajnos, a könyv összes hibáit nem áll módunkban korrigálni, de az általa közölt magyar városi címereket, az illető városok művelődési osztályainak jóvoltából — amiért ez úton is hálás köszönetet mondok — a jelenlegi helyzetnek megfelelően helyesbíthetjük. Budapest címerénél a Dunát jelképező hullámos ezüst pólyából ki-maradt az ötágú vörös csillag. Debrecen a húsvéti bárány helyett az 1. ábrán közölt címert használja. Esztergom címere lényegében változatlan, késsel és ezüsttel vágott pajzs, felül a régi városképpel, de az alsó mező piros-ezüst vágásai nincsenek külön pajzsban, mint azt Jiri közli, hanem végig mennek az egész mezőn és a legfelső — a többinél szélesebb ezüst osztásban öt ágú vörös csillag látható. Győr város hasított pajzsának első — kék — felében Szent István vértanú helyett fehér fogaskerékbe tűzött kalapács és író toll jelképezi a mai város fejlődő

iparát és kultúráját. A második mező változatlan. Kécskemét, Szeged és Székesfehérvár változatlanul megtartotta a régi címerét. Pécs címeréből viszont eltűntek Mária Terézia és II. József névbetűi, valamint a heraldika szabályaival teljesen ellenkező perspektivikus városkép és helyette a 2. ábrán közölt modern címert használják.

Nagyon használható viszont a könyvben a francia heraldikai szakkifejezések francia nyelvű magyarázata. Ezek a szótárakban nem találhatók meg. Kíváncos lenne, ha a Bárczay-féle könyv ezzel kapcsolatos, de kissé elavult részét mi is átvizsgálánk és modernizálnánk.

Összefoglalva: a könyv történelmi része jó és hasznos, de csak az utolsó évtizedek fejlődésével kiegészítve válik valóban azzá, amit a címe ígér: a mai európai városok címereinek gyűjteményévé.

*Tompos Ernő*



# AZ 1970. ÉVI MAGYAR MŰVÉSZETTÖRTÉNETI IRODALOM BIBLIOGRÁFIÁJA

Összeállította: László Emőke—Szabó Katalin—Vadászi Erzsébet

## ÁLTALÁNOS RÉSZ

ESZTÉTIKA, MŰVÉSZETELMÉLET

IKONOGRÁFIA

A MŰVÉSZETEK TÖRTÉNETE

RÉGÉSZETI KUTATÁS, ÁSATÁS, LELETMENTÉS

FORRÁSKIADVÁNYOK

SEGÉDTUDOMÁNYOK

ESZTÉTÁK, MŰTÖRTÉNÉSZEK, NÉPRAJZKUTATÓK,

RÉGÉSZEK

ÉPÍTÉSZET

VÁROSTERVEZÉS, VÁROSÉPÍTÉS, VÁROSRENDEZÉS,

HELYTÖRTÉNET

MŰEMLÉKEK, MŰEMLÉKVÉDELEM

KERTMŰVÉSZET

SZOBRASZAT

FESTÉSZET

GRAFIKA

IPARMŰVÉSZET — NÉPMŰVÉSZET

- a) Általános cikkek
- b) Céhtörténet
- c) Népi építészet
- d) Ötvösség, fegyver-, vas- és bronzművesség
- e) Érem, pénz
- f) Textil, szőnyeg, viselet, gobelin, hímzés
- g) Fazekasság, kerámia, porcelán, üveg, mozaik
- h) Bútor, fafaragás
- i) Hangszer
- j) Könyvművészet
- k) Ipari forma

MŰZEUMOK ÉS KÉPTÁRAK, MUZEOLÓGIA

RESTAURÁLÁS, KONZERVÁLÁS

MŰVÉSZETI ÉLET

- a) Általános cikkek
- b) Művészeti oktatás
- c) Művészeti alapok, egyesületek, munkaközösségek, társulatok
- d) szakosztályok, művésztelepek
- e) Műgyűjtés

KIÁLLÍTÁSOK

- a) Általában és 1968 előtt
- b) Egyéni
- c) Csoport
- d) Magyar kiállítások külföldön

KÜLFÖLDI MŰVÉSZETI ANYAG KIÁLLÍTÁSA MAGYAR-  
ORSZÁGON

- a) Egyéni
- b) Csoportkiállítások, gyűjtemények

MAGYAR SZERZŐK KÜLFÖLDI MŰVÉSZETRŐL

- a) Általános cikkek
- b) Régészeti kutatás, ásatás, leletmentés
- c) Építészet, városépítés
- d) Műemlékek
- e) Szobrászat
- f) Festészet
- g) Grafika
- h) Iparművészet
- i) Múzeumok
- j) Külföldön rendezett külföldi kiállítások ismertetése.

KÖNYV- ÉS FOLYÓIRATSZEMLE

BIBLIOGRÁFIÁK

NEKROLÓG

KÜLFÖLDI SZERZŐK MAGYAR KIADÁSBAN MEGJELENT  
TANULMÁNYAI



## Régi

- Árany Árpád: Román magyar művész-kapcsolatok a XIX. század derekán. Korunk. (Kolozsvár) 1970. 29. évf. 6. sz. 915–922.
- Boross Dezső: Embertelen múlt emlékei. Műzsák, Múzeumi Magazin. 1970. 1. sz. 17.
- NN: A tatárjáráskor elrejtett kincsek. Élet és Tudomány. 1970. 25. évf. 50. sz. 2396–2397.

## Új

- Akác László: Szegedi művészetek. Zombori László. Délmagyarország. 1970. jan. 31.
- Artner Tivadar: A Balaton művészete. Békés Megyei Népiújság. 1970. aug. 16.
- Vas Nepe. 1970. aug. 9. Somogyi Néplap. 1970. aug. 9. Népiújság. 1970. aug. 23.
- Aradi Nóra: Új művészet-új társadalom. Kortárs. 1970. 14. évf. 4. sz. 579–590. Képekkel.
- Banner Zoltán: A művészet hullámhosszán: Kolozsvár, Bukarest, Párizs, New York. Utunk. (Kolozsvár) 1970. 25. évf. 27. sz. 6–7.
- Beke László: Pécsi jegyzetek. Fialat művészekről. Magyar Építőművészet. 1970. 5. sz. 53–55.
- Berecz Miklós: Gondolatok képzőművészetünkről. Művészet. 1970. 11. évf. 11. sz. 3–4.
- Dömötör János: A látáskultúráról. Múzeumi Közlemények. 1970. 3. sz. 35–39.
- Ék Sándor: Mit kapott művészetem Lenintől? Művészet. 1970. 11. évf. 11. sz. 12–13.
- Farkas János: A „művészet vége.” Világosság. 1970. 11. évf. 8–9. sz. 477–480.
- Fábián Gyula: Rövid betekintés a romániai magyar képzőművészek életébe. Műgyűjtő. 1970. 2. évf. 1. sz. 29–30.
- D. Fehér Zsuzsa: Jubileumi beszámoló helyett. Művészet. 1970. 11. évf. 4. sz. 22–27.
- D. Fehér Zsuzsa: Képekbe rejtett üzenet. Műgyűjtő. 1970. 2. évf. 1. sz. 1–3.
- Frank János: A műtárgyfénykép. (Petrás Istvánról) Élet és Irodalom. 1970. 14. évf. 39. sz. 12.
- Frank János: Tárlati pleonazmus. Élet és Irodalom. 1970. 14. évf. 33. sz. 12.
- Füleki József: Jó kulturális misszió. Népszabadság. 1970. márc. 7.
- F. J.: Jegyzetek a kvalitásról. Műgyűjtő. 1970. 2. évf. 4. sz. 26–27.
- Gál György Sándor: Kép és varázslat. Mire való a képzőművészeti alkotás? Napló. 1970. máj. 31.
- Gál György Sándor: Képzőművészetünkről röviden. Kisalföld. 1970. jún. 21.
- Gál György Sándor: Képzőművészetünkről röviden.: Ha megfeszülök, akkor sem értem. Népiújság. (Eger) 1970. júl. 26.
- Gál György Sándor: A képzőművészet-ről röviden. A giccs. Fejér Megyei Hírlap. 1970. jún. 21. Délmagyarország. 1970. júl. 28.
- Gál György Sándor: Képzőművészetről röviden. Szereti ön Picassót? Dolgozók Lapja. 1970. jún. 28.
- Hamar Imre: Képzőművészetünk huszonöt év tükrében. Művészet. 1970. 11. évf. 4. sz. 18–21.
- Hermann István: Lenin és a művészeti irányzatok. Társadalmi Szemle. 1970. 25. évf. 1. sz. 45–53.
- Hermann István: A szocialista kultúra problémái. Bp. 1970. Kossuth K. Athenaeum ny. 526 l. – 20 cm.
- Hoch István: A művész fejlődése. (Hozzájárulás az alkotómunka problémáihoz.) Művészet. 1970. 11. évf. 10. sz. 32–34.

- Hoch István: Az anyag alkalmazása a képzőművészetben. Művészet. 1970. 11. évf. 9. sz. 3–4.
- Hoch István: Képzőművészeti alkotások értékelése és a társadalom. Művészet. 1970. 11. évf. 4. sz. 28–29.
- Horányi István: Kincsrablás 44-ben. Műzsák, Múzeumi Magazin. 1970. 1. sz. 4–5.
- Horváth György: Budapesti párbeszéd korunk művészetéről. Magyar Nemzet. 1970. nov. 22.
- Horváth György: A televízió öt képzőművészeti műsora. Magyar Nemzet. febr. 21. 1970.
- Horváth György: Nyolc képzőművészeti rövidfilm. Magyar Nemzet. 1970. febr. 22.
- Jenkei János: A képzőművészet és közönsége. Dolgozók Lapja. 1970. febr. 22.
- Juhász Előd: Megfestett zene. Tükör. 1970. jún. 10.
- Kampis Antal: Hamisítások a művészetben. Műgyűjtő. 1970. 2. évf. 4. sz. 53–56.
- Kampis Antal: A szakértő révedezése. Műgyűjtő. 1970. 2. évf. 3. sz. 37–39.
- Képzőművészeti Almanach 2. Szerk.: Szabadi Judit. Corvina. 1970. Kossuth nyomda. Bp. 154 l. 6 színes 72 fekete tábla. – 22 cm. (Angol kivonattal.)
- Kontha Sándor: Lenin a magyar képzőművészetben. Művészettörténeti Értesítő. 1970. 19. évf. 1. sz. 109–117.
- Lenin és a művészet. Művészet. 1970. 11. évf. 4. sz. 3.
- A Magyar Ifjúság körkérdése: Mi a korszerű a képzőművészetben? Magyar Ifjúság. 1970. jan. 1.
- Magyar Képzőművészet. 3. (1969) Bp. Képzőművészeti Alap, Athenaeum ny. 18 t. – 15 cm. (Arcképek)
- A Magyar Művelődésügy 25 éve. (Kiad. a Műv. Min.) Bp. 1970. Kossuth K. soksz. 122 l. – 20 cm.
- Magyar Művelődési Létesítmények. 1945–1970. (Szerk: Száray Lóránt, Zólyomi Alfonz. – Fotóalbum –) Bp. 1970. Műszaki K. Szegedi Ny. 243 l., ill. – 22×25 cm.
- A Magyar Tudomány 25 éve. Magyar Tudomány. 1970. 15. k. 4–5. sz. 207–395
- Makai Márta: Észak-Magyarország képzőművészete. (Csabai Kálmán előadásának ismertetése.) Déli Hírlap. 1970. jan. 28.
- Malomsoky József: Még egyszer a non-figuratív képzőművészetről Vasarely kiállítását után. Magyar Építőművészet. 1970. 3. sz. 58.
- Miklós Pál: Magyar művészet – ma –. Kritika. 1970. 8. évf. 9. sz. 14–21.
- Miklós Pál: A természethűség a mai művészetben. Kritika. 1970. 8. évf. 11. sz. 18–24.
- Nagy Ildikó: A pop art megítéléséhez. Valóság. 1970. 13. évf. 5. sz. 64–71.
- Passuth Krisztina: Képzőművészet-film. Tükör. 1970. márc. 3.
- Perneczky Géza: Szentendre válaszüton. Élet és Irodalom. 1970. 14. évf. 27. sz. 12.
- Pogány Ö. Gábor: Jubiláris esztendő. Művészet. 1970. 11. évf. 1. sz. 3.
- Pogány Ö. Gábor: Műtörténezeink negyedszázados munkájáról. Művészet. 1970. 11. évf. 5. sz. 3–4.
- Simon Gy. Ferenc: A táj. Magyar Ifjúság. 1970. szept. 18.
- Szepessy Géza: Művészet és műanyag. Művészet. 1970. 9. sz. 4.
- Szepessy Géza: Technokrácia és művészet. Művészet. 1970. 11. évf. 8. sz. 14.
- Székely András: Az absztrakt művészet és a közönség. Munka. (Bp.) 1970. jan.

- Székely András: A giccs a képzőművészetben. Munka. 1970. márc. 3.
- Szűts Dénes: Aszu és paletta. (Szentendre) Dolgozók Lapja. 1970. okt. 4.
- Takács Imre: Rajzaim, faragványaim, festményeim. Jelenkor. 1970. 13. évf. 6. sz. 549–551.
- Turi T. András: Vigyázat, hamisítvány! Esti Hírlap. 1970. ápr. 18.

## ESZTÉTIKA, MŰVÉSZETELMÉLET

- Aradi Nóra: Jel és jelentésváltozás a legújabbkori művészetben. I. Művészet. 1970. 11. évf. 10. sz. 14–16.
- Aradi Nóra: Jel és jelentésváltozás legújabbkori művészetben. II. Művészet. 1970. 11. évf. 12. sz. 11–13.
- Bor Pál: Karakter és stílus. Művészet. 1970. 11. évf. 5. sz. 19–22.
- (eörsi): Hová jussunk el? Élet és Irodalom. 1970. jan. 17.
- Féja Sándor: A festészet paradoxona. II. A nonfiguratív művek pszichológiája. Művészet. 1970. 11. évf. 3. sz. 3–7.
- A HAGYOMÁNY és stílus problémái a nemzetközi művészetelméleti tanácskozás napirendjén. Magyar Nemzet. 1970. nov. 18.
- Halász László: Az alapötlet megszületése és tudatosulása a műalkotó munkában. Művészet. 1970. 11. évf. 11. sz. 14–15.
- Halász László: A műbefogadás lelki folyamatai. Műgyűjtő. 1970. 2. évf. 1. sz. 9–12.
- Halász László: Műélvezet és tapintóérzékünk. Rajztanítás. 1970. 12. évf. 4. sz. 18–20.
- Hermann István: Katarzis vagy giccs. MTA Fil. és Tört. Oszt. Közleményei. 1970. 19. k. 2–3. sz. 297–316.
- Hetényi Tibor: Tudat és tudatalatti szerepe egy műalkotásban. Művészet. 1970. 11. évf. 7. sz. 28–31.
- Iparesztétika. Műszaki Élet. 1970. nov. 27.
- Maksay László: A térábrázolás alakulása századunkban. Rajztanítás. 1970. 12. évf. 4. sz. 9–14. Képekkel.
- Martinkó András: A stílus születése és élete. Kritika. 1970. 8. évf. 3. sz. 4–16.
- Mayer Péter: A képzőművészetek megnyilvánulása, mondanivalója, társadalmi jellege. Rajztanítás. 1970. 12. évf. 6. sz. 30.
- Mácsa János: Esztétika és forradalom. Bp. 1970. Gondolat. Zrínyi ny. 325 l. – 19 cm.
- Mészáros Mihály: Ellenadalek a „munka esztétikai kategóriáihoz.” Művészet. 1970. 11. évf. 5. sz. 16.
- Németh Lajos: A tárgyi világ jelentéskörének módosulása a modern képzőművészetben. Valóság. 1970. 13. évf. 5. sz. 50–56.
- Pap Gyula: Hogyan hat a Bauhaus a mai közönség ízlésére? Magyar Nemzet. 1970. jan. 6.
- Sötér István: A stílus mint tükörkép és eszmény. Kritika. 1970. 8. évf. 6. sz. 1–12.
- Tápai Antal: Adalek a munka esztétikai kategóriáihoz. Művészet. 1970. 11. évf. 4. sz. 15–17. Művészet. 1970. 11. évf. 9. sz. 19.
- Vitányi Iván: A harmonia szerkezete. Kritika. 1970. 8. évf. 1. sz. 26–32.
- Zoltai Dénes: A korai romantikus esztétika és a polgári dekadencia kezdetei. I–II. Világosság. 1970. 11. évf. 7. sz. 420–427.; 8. sz. 532–543.
- Zoltai Dénes: Műalkotások befogadásának tipológiája mint esztétikai és mint művelődéspolitikai probléma. MTA Fil. és Tört. Oszt. Közleményei. 1970. 19. k. 2–3. sz. 317–323.



- Cennerné, Wilhelmb Gizella: Zrínyi Péter arcképei. (Német kivonattal.) Folia Archaeologica. 1970. 21. k. 177–192.
- Domonkos Imre: Történelmünk eseményei korabeli művészek alkotásain. Rajztanítás. 1970. 12. évf. 4. sz. 27–29.
- Heitler László: István király ábrázolása a képzőművészetben. Életünk. 1970. 2. évf. 4. sz. 356–360.
- Heitler László: Lenin ábrázolása a magyar képzőművészetben. Életünk. 1970. 2. évf. 2. sz. 183–186.
- Horváth Henrik: Mária alakja a művészetben. A mítosz és az ábrázolás változásai. Világosság. 1970. 11. évf. 7. sz. 391–395.
- I. István ábrázolások. (fotók) Népszabadság. 1970. aug. 20.
- Márkus Tamás–Hegyi Béla: Az egy-szarvú örök története. Vigilia. 1970. 35. évf. 11. sz. 740–746.
- Oelmacher Anna: Katonaábrázolások. Lobogó. 1970. jan. 14.
- Rózsa Gyula: Két reneszánsz között. Tükör. 1970. jún. 9.
- Szilárdy Zoltán: Egy barokk kori immaculata típus ikonográfiájához. Művészettörténeti Értesítő. 1970. 19. évf. 4. sz. 284–288.
- B. Thomas Edit: Római kori istenvilág Pannóniában. Keleti kultuszok a tartományban. Világosság. 1970. 11. évf. 8–9. sz. 551–558.
- Tiszay Andor: Lenin első ábrázolásai a magyar sajtóban. Magyar Könyvszemle. 1970. 86. évf. 1–2. sz. 34–44.
- Voigt Vilmos: „A szerelem kertjében” Szempontok a lírai népdalszövegeink kialakulásának és alkotásmódjának vizsgálatához. Ethnographia. 1970. 81. évf. 1. sz. 28–54. Képekkel.

# A MŰVÉSZETEK TÖRTÉNETE

- Aradi Nóra: A szocialista képzőművészet története. Magyarország és Európa. Bp. 1970. Corvina. Kossuth ny. 316 l., 16t. – 23 cm.
- Aradi Nóra: Les beaux-arts sous la République Hongroise des Conseils. Nouvelles Études Hongroises. Vol. 4–5. Bp. 1970.
- Dér Endre: Képzőművészet Békéscsabán. Tanulmányok Békéscsaba történetéből. Békéscsaba. 1970.
- Dercsényi Dezső: Románkor. Bp. 1970. Minerva-Képzőműv. Alap Kiadó. Kner ny. 43 l., ill. – 16 cm.
- Dercsényi Dezső: Hungarian Art in the Age of St. Stephen. The New Hungarian Quarterly. 1970. 11. évf. 39. sz. 32–40.
- Dénes Gizella: Magyar Velence. (Gyula művészete és művészei.) Vigilia. 1970. 35. évf. 6. sz. 411–412.
- Dienes István: A honfoglalás kora. Bp. 1970. Minerva-Képzőművészeti Alap. Kner ny. 46 l., ill. – 17 cm.
- Dömötör János: Negyedszázad művészete Csongrád megyében. Művészet. 1970. 11. évf. 9. sz. 42–44.
- Entz Géza: Gótika. Bp. 1970. Minerva Képzőművészeti Alap K. Kner ny. 46 l., ill. – 16 cm. (Magyar művészettörténet 3.)
- Fülep Ferenc: Roman Relics in Pécs. (Sopianeae) The New Hungarian Quarterly. 1970. 11. évf. 39. sz. 175–179.
- Garas Klára: Barokk. Bp. 1970. Minerva-Képzőművészeti Alap. Kner ny. 46 l., ill. – 16 cm. (Magyar művészettörténet 5.)
- Gál György Sándor: Kis művészeti nyári egyetem. 5. A nagy stílusok nyomában. Csongrád Megyei Hírlap. 1970. júl. 11.
- Genthon, I.: Monumenti artistici ungheresi all essero. Acta Hist. Art. 1970. tom. 16. Fasc. 1–2. 5–36. Képekkel.

- Kiss Ákos: A hisztorizmus budapesti arculata. Művészet. 1970. 11. évf. 6. sz. 13–16. Képekkel.
- Klaniczay Tibor: A reneszánsz válsága és a manierizmus. Irodalomtörténeti Közlemények. 1970. 74. évf. 4. sz. 419–450.
- Klaniczay Tibor: A reneszánsz határai és ellentmondásai. Kritika. 1970. 8. évf. 1. sz. 8–15.
- Köpeczi Béla: A szocialista realizmus. (Bev., Tan., vál.) Bp. 1970. Gondolat. Athenaeum ny. 419 + 477 l. – 19 cm. (Izmusok)
- László Gyula: A népvándorlaskor művészete Magyarországon. Bp. 1970. Corvina. Kossuth ny. 136 l., 79 t. – 26 cm.
- László Miklós: A magyar portré-művészet történetéből. Műgyűjtő. 1970. 2. évf. 4. sz. 41–44.
- A magyarországi művészet története. (Főszerk.: Fülep Lajos. 4. átd. kiad.) Bp. 1970. Corvina. Athenaeum ny. – 25 cm. 2. kötet. 602 l., + 462 l.
- F. Mihály Ida: A magyar Bauhauserek. Művészet. 1970. 11. évf. 9. sz. 8–11.
- Molnár László: Művészettörténetírásunk negyedszázada. MTA Fil. és Tört. Oszt. Közleményei. 1970. 19. k. 2–3. sz. 193–202.
- Molnár László: A művészettörténet néhány problémája. Magyar Tudomány. 1970. 15. k. 7–8. sz. 508–512.
- Németh Lajos: A művészet sorsfordulója. Bp. 1970. Gondolat. Kossuth ny. 332 l., 16 t. – 19 cm.
- Pogány Ö. Gábor: A magyar művészettörténetírás 25 éve. Művészettörténeti Értesítő. 1970. 19. évf. 2. sz. 119–123.
- Radocsay Dénes: Reneszánsz. Bp. 1970. Minerva Képzőművészeti Alap. Kner ny. 45 l., ill. – 16 cm. (Magyar művészettörténet 4.)
- Rényi Péter: Még egyszer a két avantgarde-ről. Kritika. 1970. 8. évf. 11. sz. 3–18.
- Vinkler László: Évszázadunk stílári metamorfózisai. Rajztanítás. 1970. 12. évf. 4. sz. 1–8.
- Voit Pál: A barokk Magyarországon. Bp. 1970. Corvina-Európa. Kossuth ny. 97 l., 30 t. – 24×20 cm.
- Vayer Lajos: Les recherches sur l'histoire de l'art en Hongrie depuis la libération. Nouvelles études hongroises. Vol. 4–5. Bp. 1970.

# RÉGÉSZETI KUTATÁS, ÁSATÁS, LELETMENTÉS

- Archeologische Forschungen Im Jahre 1969. Archaeológiai Értesítő. 1970. 97. k. 2. sz. 304–323.
- Bálint Csanád: A ló a pogány magyar hitvilágban. A Móra Ferenc Múzeum Évkönyve. 1970. 1. Szeged. 1970. 31–43.
- B. Bónis Éva: A brigetioi sávos kerámia. Folia Archaeologica. Bp. 1970. 21. k. 71–90. (Német kivonattal.)
- Draveczky Balázs: Somogy megye régészeti képeskönyve. Kaposvár. 1970. Somogy m. ny. 76 l., 4 térk. – 20 cm. (Somogyi múzeum. 17.)
- Fitz Jenő: Gorsium. A táci római kori ásatások. (3. átd. kiad.) Székesfehérvár. 1970. Révai ny. 41 lev., ill. – 23×20 cm. (István Kir. Múz. Közl. d. 31.)
- Fitz Jenő: Az István Király Múzeum római kori ásatásai. Műemlékvédelem. 1970. 14. évf. 3. sz. 146–151.
- Fodor István: A sírszobrok kérdéséhez. Folia Archaeologica. 1970. 21. k. 113–126. (Francia kivonattal.)
- Gerevich László: A régészet helyzete és néhány problémája. Magyar Tudomány. 1970. 15. k. 12. sz. 862–864.
- Kovács László: A budapesti lándzsa. A magyar királylándzsa történetének

- vázlata. Folia Archaeologica. 1970. 21. k. 127–146. (Francia kivonattal.)
- Kozák Éva: Régészeti és műemléki kutatások a dunaföldvári öregtoronynál. A Szekszárdi Balogh Ádám Múzeum Évkönyve. I. 1970. 181–208.
- László Gyula: A „kettős honfoglalás”-ról. Archaeológiai Értesítő. 1970. 97. köt. 2. sz. 161–190. Képekkel. (Orosz és német kivonattal.)
- A Magyar Régészet regénye. (Szerk.: Szombathy Viktor-László Gyula.) 2. kiad. Bp. 1970. Panoráma. Kossuth ny. 330 l. – 19 cm.
- Makkay János: Nemzetközi tanácskozás a vonaldiszes kerámia kérdéseiről. Múzeumi Közlemények. 1970. 3. sz. 47–57.
- Makkay János: Sumer jellegű képelek a Maros mentén. Élet és Tudomány. 1970. 25. évf. 3. sz. 110–114.
- Mesterházy Károly: A Déri Múzeum régészeti tevékenysége. 1966–68. A Debreceni Déri Múzeum Évkönyve. 1968. Debrecen. 1970. 61–77. (Angol kivonattal.)
- Mészáros Gyula: A regölyi korai népvándorlaskori fejedelmi sír. Archaeológiai Értesítő. 1970. 97. köt. 1. sz. 66–92. Képekkel. (Német kivonattal.)
- NN: A szkíták titkos kincstára. Élet és Tudomány. 1970. 25. évf. 18. sz. 859.
- Pámer Nóra: Az Országos Műemléki Felügyelőség régészeti munkái. 1967–68. Magyar Műemlékvédelem. 1967–1968. Bp. 1970. Akadémiai K. 385–386.
- Párducz Mihály: Szkítakori lelet Szurdokpuszókiból. Folia Archaeologica. 1970. 21. k. 49–58. (Német kivonattal.)
- R. Pethő Mária: Lovas sírkő töredéke a Mezőgazdasági Múzeumban. Folia Archaeologica. 1970. 21. k. 67–70. (Német kivonattal.)
- Thomas Edit, B.: Díszített pajzsdudorok Pannóniában. Archaeológiai Értesítő. 1970. 97. köt. 1. sz. 32–65. Képekkel. (Angol kivonattal.)
- Tóth Endre–Vékony Gábor: Vespasianus kori építési felirat Aquincumban. Archaeológiai Értesítő. 1970. 97. köt. 1. sz. 109–115. Képekkel. (Angol kivonattal.)
- Vadász Elemér: A pécsi Rákóczi út 1955-ben feltárt római útépítéséről. Baranyai Művelődés. 1970. december. 104–105.
- V. G.: Óskori gyermekjáték vagy kultikus tárgy? (Bronzkori csákány.) Műgyűjtő. 1970. 2. évf. 3. sz. 26.

# FORRÁSKIADVÁNYOK

- Bakk Pál: Barabás Miklós kiadatlan levele. Korunk. (Kolozsvár) 1970. 29. évf. 8. sz. 1258–1263.
- Bodri Ferenc: Kassák és Moholy Nagy Képtanulmányai a kortársakról. Az új művészek könyve. (Bécs–1922) Magyar Építőművészet. 1970. 5. sz. 55–56.
- Egri Mária: Ismeretlen Mednyánszky dokumentumok. Petőfi Népe. 1970. febr.
- Rácz István: Egri József kiadatlan levelei. Képzőművészeti Almanach. 2. 1970. 127–141.
- Elekfy Jenőné: Tizenhárom nyár Zebegényben. (Kiad. a Szőnyi István Emlék-múzeum Baráti Köre.) Zebegény. 1970. Pest m. ny. Vác. 95 l., ill. – 20 cm.
- Goda Gábor: Képzőművészeti emlékeimből. Magyar Hírlap. 1970. ápr. 4.
- Horváth Béla: Mórlic Zsigmond ismeretlen levele Kernstok Károlyhoz. Művészet. 1970. 11. évf. 9. sz. 13.
- Kőrösfői Kriszta Aladár: Fohász az igaz halálért. (vers) Vigilia. 1970. 35. évf. 11. sz. 769.



**Kőhegyi Mihály:** Rómer Flóris levelei a Széchenyi Könyvtárban. Arrabona. 12. A Győri Múzeum Évkönyve. 1970. 245–261.

**Lyka Károly:** Vándorlásaim a művészet körül. (Visszaemlékezések.) Bp. 1970. Képzőművészeti Alap. Kossuth ny. 363 l., 16 t.

**NN:** 25 esztendő Dési Huber Istvánné visszaemlékezéseiből. Szocialista Művészeti. 1970. 13. évf. 1. sz. 5.

**Urbaria et Conscriptio.** Művészettörténeti adatok. 3. füzet. Abara-Zsujta. (26–35. fasc.) (Gyűjt. Baranyai Béláné, Csernyánszky Mária, szerk.: Henszlmann Lilla.) Kiad. MTA Művészettörténeti Kutatócsoport. OMF. 1970. MTA KESZ. soksz. 412 l. (A Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutató Csoportjának forráskiadványai 6.)

**Ziffer Sándor:** Ritka vallomások. (Hangfelvételek és levelek.) Utunk. (Kolozsvár) 1970. 25. évf. 1. sz. 6–7.

## SEGÉDTUDOMÁNYOK

**Csallány Dezső:** Székely rovásírásos szövegek megfejtése. Korunk. 1970. 29. évf. 4. sz. 604–613.

**Csatkai Endre:** Széchenyi István halotti emléke. Soproni Szemle. 1970. 24. évf. 3. sz. 264.

**Cserny Margit:** Adatok Veszprém megye 1848–49-es történetéhez. A Veszprém Megyei Múzeumok Közleményei. 9. 1970. 125–146.

**Házi Jenő:** Haydn József hercegi karmester 1768 évi tűzkára és a kismartoni levéltár pusztulása. Soproni Szemle. 1970. 24. évf. 4. sz. 360–361.

**Katona Imre:** Történeti adatok Pápa topográfiájához. A Veszprém Megyei Múzeumok Közleményei. 9. 1970. 65–70.

**Makkai László:** Pázmány Péter. Élet és Tudomány. 1970. 25. évf. 40. sz. 1875–1879.

**Mesterházy Károly:** Adatok a bizánci kereszténység elterjedéséhez az Árpád kori Magyarországon. (Angol és orosz kivonattal.) A Debreceni Déri Múzeum Évkönyve. 1968. Debrecen. 1970. 145–184.

**NN:** Szentek és ereklyék, babonák és hiedelmek a régi Budán. Budapest. 1970. 8. évf. 4. sz. 41–43. Képekkel.

**Róza György:** Nádasdy Ferenc és a művészet. Halálának háromszázadik évfordulójára. Művészettörténeti Értesítő. 1970. 19. évf. 3. sz. 185–202. Képekkel.

## ESZTÉTÁK, MŰTÖRTÉNÉSZEK, NÉPRAJZKUTATÓK, RÉGÉSZEK

**Artner Tivadar:** Vallomás az esztétáról. Rabinovszky Máriuszról. Dolgozók Lapja. 1970. dec. 13.

**Dercsényi Dezső:** Genthon István műemlékvédelmi munkássága. Művészettörténeti Értesítő. 1970. 19. évf. 4. sz. 259–260.

**Dévényi Iván:** Egy elfeledett művészeti író. (Jegyzetek Gerő Ödönről.) Jelenkor. 1970. 13. évf. 6. sz. 558.

**Dévényi Iván:** Kállai Ernő és Nagyfalusi Jenő. Látóhatár. 1970. 20. évf. 3–4. sz. 379–384.

**D. I.:** Fülep Lajos köszöntése. Vigilia. 1970. 35. évf. 1. sz. 62.

**D. I.:** Leopold Antal köszöntése. Vigilia. 1970. 35. évf. 1. sz. 61–62.

**Entz Géza:** Ipolyi Arnold és a magyar középkori művészet. Dolgozatok Heves megye múltjából. Eger. 1970.

**Horváth György:** Fülep Lajos 85 éves. Magyar Nemzet. 1970. jan. 23.

**Kovács József:** Látogatóban Csatkai Endrénél. Vasi Szemle. 1970. 24. évf. 2. sz. 249–252.

**Major Málé:** Dercsényi Dezső hatvan éves. Magyar Műemlékvédelem. 1967–1968. Bp. 1970. Akadémiai K. 347–352.

**Németh Lajos:** Genthon István és a modern magyar művészet. Művészettörténeti Értesítő. 1970. 19. évf. 4. sz. 263–264.

**NN:** André Pigler a soixante-dix ans. Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts. No. 34–35. Bp. 1970. 3–6.

**Perneczky Géza:** Fülep Lajos köszöntése. Élet és Irodalom. 1970. 14. évf. 4. sz. 12.

**Radocsay Dénes:** Genthon István és a régi magyar művészet. Művészettörténeti Értesítő. 1970. 19. évf. 4. sz. 261–262.

**R. Gy.:** Fülep Lajos 85 éves. Népszabadság. 1970. jan. 23.

**Volly István:** Aki megmutatta a finn nép arcát. (Rác Istvánról.) Vigilia. 1970. 35. évf. 12. sz. 810–813.

**Zádor Anna:** Csatkai Endre művészettörténeti munkássága. Soproni Szemle. 1970. 24. évf. 3. sz. 194–200.

## ÉPÍTÉSZET

### Régi

**Czagány István:** A budavári gótika legjelentősebb műemlékegyüttese. (Gótikus ülőfülkék.) Művészet. 1970. 11. évf. 7. sz. 6–9. Képekkel.

**Czagány István:** Egy budavári ház története képekben. (Bp. I. Úri u. 48–50.) Budapest. 1970. 8. évf. 7. sz. 48–49. Képekkel.

**Czagány István:** A gótikus Buda rejtett kincsei. Budapest. 1970. 8. évf. 1. sz. 48–49. Képekkel.

**Czagány István:** Halálra ítélték? (A budai Szt. György tér.) Művészet. 1970. 11. évf. 6. sz. 18–20. Képekkel.

**Czagány István:** A pesti Vigadó épület-tömbje. Építés Építészettudomány. 1970. 11. k. 1–2. sz. 173–268. Képekkel.

**Czeglédy Ilona–Sedlmayr János:** A csergeri református templom. Magyar Műemlékvédelem. 1967–1968. Bp. 1970. Akadémiai K. 79–94. Képekkel. (Német kivonattal.)

**Császár László:** A kései gótikus hajlított bordás boltzattéchnika és magyarországi hatása. Magyar Műemlékvédelem. 1967–1968. Bp. 1970. Akadémiai K. 65–78. Képekkel. (Német kivonattal.)

**Csilléry Klára:** A magyar kupus kunyhó. Néprajzi Értesítő. 1970. 52. évf. 31–43. Képekkel. (Német kivonattal.)

**Csörnyei Sándor:** Budapest fürdői. Bp. 1969. Pannonia, Athenaeum ny. 207 l., 17 t. – 29 cm.

**Dávid Ferenc:** Gótikus lakóházak Sopronban. Magyar Műemlékvédelem. 1967–1968. Bp. 1970. Akadémiai K. 95–123. Képekkel. (Német kivonattal.)

**Dávid Katalin:** Die Kirche von Kiszombor. Acta Hist. Art. 1970. Tom. 16. Fasc. 3–4. 201–230. Képekkel.

**Egry Margit–Komjáthy Edit:** Az Ország-ház. 3. kiad. Bp. 1970. Pannonia, Athenaeum ny. 71 l., ill. – 20 cm.

**Gábor István:** Egy régi épület új arca. Állami Operaház. Budapest. 1970. 8. évf. 3. sz. 20–22. Képekkel.

**Gábor István:** Egy régi épület új arca. A Gresham palota. Budapest. 1970. 8. évf. 11. sz. 30–32. Képekkel.

**Gáll Imre:** Régi magyar hidak. Bp. 1970. Műszaki K. Franklin ny. 271 l., ill. – 20 cm.

**Gergelyffy András:** Palota és Castrum palota. Magyar Műemlékvédelem. 1967–

1968. Bp. 1970. Akadémiai K. 125–145. Képekkel. (Német kivonattal.)

**Gerőné, Kramer Márta:** Jung József pesti építőmester. Magyar Műemlékvédelem. 1967–1968. Bp. 1970. Akadémiai K. 195–212. Képekkel. (Német kivonattal.)

**Gömöri János:** Beszámoló a sárospataki róm. kat. templom mellett 1968-ban végzett ásatásról. A Herman Ottó Múzeum Évkönyve. 9. 1970. 109–128. Képekkel. (Angol kivonattal.)

**Héjj Miklós:** A visegrádi királyi palota. Bp. 1970. Corvina. Kossuth ny. 34 l., 20 t. – 17 cm. (Angol, francia, német nyelven is.)

**Horváth József:** A vörsi templom története. A Veszprém Megyei Múzeumok Közleményei. 9. Veszprém. 1970. 41–48. (Német, francia, orosz kivonattal.)

**Kathy Imre:** Hajdúböszörmény középkori temploma. Magyar Építőművészet. 1970. 1. sz. 46–47.

**Kelényi György:** F. A. Hillebrandt tervei a nagyváradi püspöki palotához. Műemlékvédelem. 1970. 14. évf. 1. sz. 43–45.

**Kenessey András–Perehazy Károly:** Váraink. 1–2. Élet és Tudomány. 1970. 25. évf. 32. sz. 1500–1503; 33. sz. 1558–1562. Képekkel.

**E. Kiss Sándor:** A krakkói magyar burs. Tanítóképző Intézetek Tudományos Közleményei. Debrecen. 1970. 195–216. (Orosz, német kivonattal.)

**Koroknay Gyula:** Kálló egykori vára. A nagykállói járás múltja és jelene. Nagykálló. 1970.

**Koroknay Gyula:** A régi nagykállói megyeháza. A nagykállói járás múltja és jelene. Nagykálló. 1970.

**Kozák Éva:** A vértesszentkereszti román kori templom feltárása. Archaeológiai Értesítő. 1970. 97. köt. 2. sz. 272–290. Képekkel. (Francia kivonattal.)

**Kozák Károly:** A szekszárdi bencés apát-ság feltárása. A Szekszárdi Balogh Ádám Múzeum Évkönyve. 1. 1970. 155–180.

**Lenner József–Radnai Lóránt:** A sümegei vár. Élet és Tudomány. 1970. 25. évf. 46. sz. 2182–2189. Képekkel.

**Lévárdy Ferenc:** A középkori győri székesegyház pusztulása és első barokk átépítése. Arrabona 12. A Győri Múzeum Évkönyve. 1970. 83–110.

**Lévárdy Ferenc:** A litési román kapuzat. Magyar Műemlékvédelem. 1967–1968. Bp. 1970. Akadémiai K. 269–282. (Német kivonattal.)

**Marosi Endre:** Gondolatok a magyar várépítés történetéhez. (Hozzászólás Gerő László: Magyar várak c. könyvéhez és Gerő László válasza.) Hadtörténelmi Közlemények. 1970. 17. évf. 2. sz. 233–250.

**Megay Géza:** A miskolci avasi templom 1941. évi ásatásának eredményei. A Herman Ottó Múzeum Évkönyve. 9. 1970. 129–170. Képekkel. (Német kivonattal.)

**Molnár József:** A budai hajóhid a XVI. és XVII. században. Műemlékvédelem. 1970. 14. évf. 1. sz. 39–42.

**Molnár József:** Gül baba türbéje. Műemlékvédelem. 1970. 14. évf. 4. sz. 227–230.

**Nagy Emese:** István király esztergomi palotája. Budapest. 1970. 8. évf. 32–33. Képekkel.

**B. Nagy Margit:** Egy régi építőmester nyomában. Monográfiavázlat Türk Antáról. Utunk. (Kolozsvár) 1970. 25. évf. 3. sz. 6–7. Képekkel.

**Perehazy Károly:** Ereklyém: Sopron. Művészet. 1970. 11. évf. 3. sz. 12–13. Képekkel.



- Perehazy Károly*: Emlékek Kőszegről. Művészeti. 1970. II. évf. 6. sz. 10–12. Képekkel.
- Péter Endre*: A háromszázéves székelyudvarhelyi kollégium. Korunk. (Kolozsvár) 1970. 29. évf. 10. sz. 1594–1597.
- Rózsa György*: Régi magyar várak. Műzsák, Múzeumi Magazin. 1970. 4. sz. 36–37. Képekkel.
- Sági Károly–Bakay Kornél*: A népvándorláskor építészete Magyarországon. Építés-Építészettudomány. 1970. II. k. 3–4. sz. 401–411.
- Sebestény Sándor*: Egri emlékhelyek. (Kiad. a Heves Megyei Tanács.) Eger. 1970. Heves m. ny. 100 l., 9 t. 1 térk. – 18 cm.
- Sedlmayr János*: A vértesszentkereszti apátsági templom építészeti koncepciója. Archaeológiai Értesítő. 1970. 97. köt. 2. sz. 291–300. Képekkel. (Francia nyelven is.)
- Seenger Ervin*: Hatvanéves a János-hegyi Erzsébet kilátó. Budapest. 1970. 8. évf. 6. sz. 48.
- Szabó Sándor*: Újépület. 1849. (Neugebaude) Budapest. 1970. 8. évf. 10. sz. 40.
- Szentés Lajosné*: A rákosszentmihályi Festetics kastély. Budapest. 1970. 8. évf. 1. sz. 32–33. Képekkel.
- Takács Marianna, H.*: Magyarországi udvarházak és kastélyok. Bp. 1970. Akadémiai K. Akadémiai ny. 285 l., 59 t. – 24 cm.
- Tombor Ilona*: A csengeri templomtorony és építészeti kapcsolatai. Műemlékvédelem. 1970. 14. évf. 2. sz. 71–77.
- Valter Ilona*: A Becsehely-polai rk. templom. Magyar Műemlékvédelem. 1967–1968. Bp. 1970. Akadémiai K. 335–344. Képekkel. (Német kivonattal.)
- Vértessy Miklós*: A Várkertbazár. Budapest. 1970. 8. évf. 10. sz. 48–49. Képekkel.
- Várnai Dezső*: Várpalota várának építési korszakai. Magyar Műemlékvédelem. 1967–1968. Bp. 1970. Akadémiai K. 147–153. Képekkel.
- Wellner István*: Az aquincumi helytartói palota építésének kora. Archaeológiai Értesítő. 1970. 97. köt. 1. sz. 116–125. Képekkel. (Német kivonattal.)
- Wellner István*: A magyarországi római kori épületek belső díszítő művészete. Építés-Építészettudomány. 1970. II. k. 3–4. sz. 327–400. Képekkel.
- Zádor Anna*: Az esztergomi főszékesegyház. Bp. 1970. Corvina. Kossuth ny. 29 l., 18 t. – 17 cm. (Angol, francia, német nyelven is.)
- Zolnay László–Balla Demeter*: A budai vár. Bp. 1970. Corvina. Athenaeum ny. 94 l. – 21 cm. (Angol, francia, német nyelven is.)
- Új
- Aquincumi Védőépület*. (Hajnóczy Gyula és Istvánfi Gyula építészek.) Magyar Építőművészet. 1970. 3. sz. 36–37.
- Balogh Ferenc*: Bauhaus és panelház. Korunk. (Kolozsvár) 1970. 29. évf. 2. sz. 271–278.
- Budapest, Hilton Szálló zártkörű tervpályázata*. 1969. Magyar Építőművészet. 1970. 1. sz. 2–7.
- Budapest, Hotel Duna Intercontinental*. (Finta József építész, Kovácsy László belsőépítész, Bokor Nelli, Nagy József, Rékassy Csaba, Szabó Erzsébet, Soltész György iparművészek.) Magyar Építőművészet. 1970. 6. sz. 19–33. Képekkel.
- Csaplár Ferenc*: Kassák Munka-köre és a modern építészeti. Magyar Építőművészet. 1970. 3. sz. 56–58.
- Császár László*: Korai vasszerkezetű ipari épületek a magyar historizmus idején. Építés-Építészettudomány. 1970. II. k. 1–2. sz. 269–294.
- Granasztói, P.*: Budapest et Szeged, deux villes hongroises caractéristiques de l'urbanisme de la fin du siècle dernier. Acta Hist. Art. 1970. Tom. 16. Fasc. 1–2. 106–127. Képekkel.
- Heckenast János*: Előtanulmányok az új szombathelyi városháza tervezéséhez. Vasi Szemle. 1970. 24. évf. 1. sz. 43–61.
- Kéki Béla*: A miskolci egyetemi könyvtár új épülete. Könyvtáros. 1970. 20. évf. 12. sz. 707–712.
- Kincsi István*: Strandfürdők és nyitott sportuszodák. I–II. Magyar Építőipar. 1970. 19. évf. 2. sz. 103–128; 4. sz. 241–256. Képekkel.
- Komárik Dénes*: Mátyás Hugó. (1829–1922) Építés-Építészettudomány. 1970. II. k. 1–2. sz. 111–171.
- Kotsis Iván*: Visszaemlékezések a múltira és tanulságok a jelenre. Magyar Építőipar. 1970. 19. évf. 5. sz. 298–309.
- Kubinszky Mihály*: A soproni Liszt Ferenc Kulturház felújítása. (Perczel Dénes építész.) Magyar Építőművészet. 1970. 6. sz. 58.
- Major Máté*: Az építészet elméletéről és gyakorlatáról. Valóság. 1970. 13. évf. 10. sz. 9–12.
- Major Máté*: Jegyzetek az építészetről. I. Élet és Irodalom. 1970. 14. évf. 40. sz. 13.
- Major Máté*: Sárkány István 85 éves. Magyar Építőművészet. 1970. 1. sz. 58.
- Maksay László*: A modern építészet és a társalmi viszonyok kapcsolata. Rajztanítás. 1970. 12. évf. 6. sz. 25–27.
- Merényi Ferenc*: A magyar építészet. 1867–1967. 2. kiad. Bp. 1970. Műszaki K. Révai ny. 179 l., ill. – 19×17 cm.
- NN*: Épült 1969-ben. Magyar Építőipar. 1970. 19. évf. 1. sz. 1–62. Képekkel.
- Péter Lajos*: A felszabadulási emlékmű tervezése és kivitelezése. (Heckenast János építész.) Vasi Szemle. 1970. 24. évf. 2. sz. 210–218.
- (s-a) : Op-art, Vasarely álma: a többszínű város. Népújság. 1970. dec. 4.
- Szekezdárd*, Művelődési Központ. (Tillai Ernő, zománc falikepe.) Magyar Építőművészet. 1970. 5. sz. 20–27.
- Szlávik Tibor*: A Hotel Duna Intercontinental szerkezeti munkái. (Finta József építész, Kovácsy László belsőépítész.) Magyar Építőipar. 1970. 19. évf. 2. sz. 75–83.
- Sz. J. L.*: Budavári fény és hangjáték. Műszaki Tervezés. 1970. 10. évf. 5. sz. 34–36.
- Tombor Tibor*: Modern Könyvtárépítés Magyarországon. Könyvtáros. 1970. 20. évf. 1. sz. 15–18. Képekkel.
- Vargha László*: Magyarország építészet-története. MTA munkaterv. Építés-Építészettudomány. 1970. II. k. 3–4. sz. 299–301.
- Vámos Ferenc*: Lajta Béla. Bp. 1970. Akadémiai K. Akadémiai Ny. 374 l., ill. – 24 cm.
- V. Gy.*: Budapest, Kálvin téri városkapu beépítése. Műszaki Tervezés. 1970. 10. évf. 5. sz. 37–41.
- Zádor Mihály*: A magyar építészettörténetírás 25 éve. Művészettörténeti Értesítő. 1970. 19. évf. 2. sz. 134–136.
- VÁROSTERVEZÉS, VÁROSÉPÍTÉS, VÁROSRENDEZÉS, HELYTÖRTÉNET**
- Általános
- Az ENSZ EGB Lakásügyi, építési és Városrendezési szakbizottsága II. Városrekonstrukciós Szimpóziuma. Városépítés. 1970. 5. sz. 19–21.
- Erdei Ferenc*: Fejezetek az urbanizáció köréből. Valóság. 1970. 13. évf. 3. sz. 64–72.
- Granasztói Pál*: Urbanisztika és építészet. Városépítés. 1970. 4. sz. 5–6.
- Kriszt György*: Történeti városaink rekonstrukciós problémái Pécsen és Győrben. Magyar Műemlékvédelem. 1967–1968. Bp. 1970. Akadémiai K. 251–268. (Német kivonattal.)
- Ortutay Gyula*: Honismeret, helytörténet. Műzsák, Múzeumi Magazin. 1970. 4. sz. 22–23.
- Perényi Imre*: A szocialista városépítés 25 éve Magyarországon. Városépítés. 1970. 1–2. sz. 9–10.
- Perényi Imre*: A város központja. Tervezés és rekonstrukció. Bp. 1970. Műszaki Kiadó. Révai ny. 211 l., ill. – 24 cm.
- Perényi Imre*: Die moderne Stadt. Bp. 1970. Akadémiai K. Akadémiai Ny. 154 l., ill. – 29 cm.
- Valentiny Károly*: A településtudomány negyedszázada. Városépítés. 1970. 1–2. sz. 60–61.
- BUDAPEST**
- Berti Béla*: Budapest lakástelepítési tervei. 1971–75. Budapest. 1970. 8. évf. 11. sz. 6–8. Képekkel.
- Berti Béla*: A budapesti városrekonstrukció. Az ENSZ II. Városrekonstrukciós Szimpóziuma elő. Budapest. 1970. 8. évf. 4. sz. 13–15.
- Nagy Margit*: Város az időben. IX. A középkor küszöbén. Budapest. 1970. 8. évf. 3. sz. 36–38. Képekkel.
- Németh Ferenc*: A jövő Budapestje. I–2. Élet és Tudomány. 1970. 25. évf. 7. sz. 312–317; 8. sz. 352–358.
- Preisich Gábor*: A budapesti városépítés eredményei. 25 év mérlege, Városépítés. 1970. 1–2. sz. 17–21.
- Preisich Gábor*: Budapest és környéke általános városrendezési terve. Budapest. 1970. 8. évf. 11. sz. 2–5.
- Román András*: Gondolatok a budapesti városkép alakulásáról. Magyar Műemlékvédelem. 1967–1968. Bp. 1970. Akadémiai K. 27–41. Képekkel. (Német kivonattal.)
- Szücs István*: Budapest és környéke. Általános városrendezési terv. II. Budapest. 1970. 8. évf. 12. sz. 5–7. Képekkel.
- Tétény-Promontor*. Budapest XXII. kerületének története. Bp. 1970. Révai ny. 300 l., ill. – 24 cm.
- Wellner István*: Város az időben. VII. A római kor. I. Budapest. 1970. 8. évf. 1. sz. 35–37. Képekkel.
- Zolnay László*: Város az időben, X. Nagy-Budapest tája a korai középkorban. Budapest. 1970. 8. évf. 4. sz. 37–40. Képekkel.
- Zolnay László*: Város az időben. XI. Buda térsége a IX–X. században. Budapest. 1970. 8. évf. 5. sz. 35–37. Képekkel.
- Zolnay László*: Város az időben. XII. A névtelen jegyző nyomában. Budapest. 1970. 8. évf. 6. sz. 35–37. Képekkel.
- Zolnay László*: Város az időben. XIII. Székesfehérvár, Esztergom, Buda. Budapest. 1970. 8. évf. 7. sz. 35–37. Képekkel.
- Zolnay László*: Város az időben. XIV. A budai Vár megalapítása. Budapest. 1970. 8. évf. 8. sz. 35–37. Képekkel.
- Zolnay László*: Város az időben. XV. Buda alkotmánya. Budapest. 1970. 8. évf. 9. sz. 36–38. Képekkel.
- Zolnay László*: Város az időben. XVI. Amikor Buda kiátkozta a pápát. Budapest. 1970. 8. évf. 10. sz. 35–37. Képekkel.



Zolnay László: Város az időben. XVII. Budai városélet a „Jogkönyv” tükrében. Budapest. 1970. 8. évf. 11. sz. 36–38. Képekkel.

Zolnay László: Város az időben. XVIII. Városerősítés a budai várhegyen. Budapest. 1970. 8. évf. 12. sz. 35–37. Képekkel.

Zolnay László: Városerősítés, városszépítés Budán. Művészettörténeti Értesítő. 1970. 19. évf. 1. sz. 1–23. Képekkel.

## DEBRECEN

Antalfy Gyula: A felmagasodó Debrecen. Élet és Tudomány. 1970. 25. évf. 14. sz. 644–650. Képekkel.

## ESZTERGOM

Homor Kálmán: Esztergom városközpont 263 lakás. Magyar Építőipar. 1970. 19. évf. 7. sz. 432–434.

## GYŐR

Tomaj Ferenc: Győrsziget és Révfülpatakár községek Győrhöz csatolásának története. Arrabona 12. A Győri Múzeum Évkönyve. 1970. 283–286.

## KAPOSVÁR

Antalfy Gyula: Somogyország székvárosa Kaposvár. Élet és Tudomány. 1970. 25. évf. 5. sz. 213–219. Képekkel.

Stadler László: A korszerű városrendezési tervek érvényesítése Kaposvár építészetiében. — Somogy. 1970. 1. sz. 107–110.

Thurzó László: Kaposvár igazgatási központjának tervpályázata. 1970. Magyar Építőművészet. 1970. 5. sz. 2–8.

## KECSKEMÉT

Antalfy Gyula: Kecskemét. Élet és Tudomány. 1970. 25. évf. 40. sz. 1894–1899. Képekkel.

## LÉBÉNY

Román András: Lébény községközpont tervpályázata. Magyar Építőművészet. 1970. 6. sz. 2–6.

## NAGYKANIZSA

Szűcs László: Nagykanizsa város utcáinak, tereinek, köztéri szobrainak és emléktábláinak jegyzéke. 1753–1969. Nagykanizsa. 1970. Zala m. ny. 31 l., ill. — 24 cm.

## PÁPA

Katona Imre: Történeti adatok Pápa topográfiájához. A Veszprém Megyei Múzeumok Közleményei. 9. Veszprém. 1970. 65–70.

## PÉCS

Bándi Gábor: A pécsi Jakabhegy múltjáról és jövőjéről. Baranyai Művelődés. 1970. dec. 85–87.

## SOPRON

Fried István: Csehországi híradások az egykori Sopron városáról és megyéről. Soproni Szemle. 1970. 24. évf. 3. sz. 266–270.

Könnnyű Csaba: Régi városok — mai lakótelepek. Budapest. 1970. 8. évf. 6. sz. 28–29. Képekkel.

## SZÉKESFEHÉRVÁR

Haader István: Ne engedjük feledésbe menni történelmi városunk régi utca- neveit. Műemlékvédelem. 1970. 14. évf. 3. sz. 163–164.

Kovács Péter: Székesfehérvár városképének kialakulása régi metszetek alapján. Műemlékvédelem. 1970. 14. évf. 3. sz. 152–156.

## SZOLNOK

Barna Gábor: Szolnok-kisgyepi városrész terve. Jászkunság. 1970. 16. évf. 3. sz. 113–118.

## SZOMBATHELY

Horváth Ferenc: Szombathely város harmadik városrendezési terve. Vasi Szemle. 1970. 24. évf. 3. sz. 429–441.

## MŰEMLÉKEK, MŰEMLÉKVÉDELEM

Ábrahám Kálmán: Egy közlekedési műemlék rekonstrukciója. A várhegyi síkló. Budapest. 1970. 8. évf. 8. sz. 16–17. Képekkel.

Barcza Géza: A magyar műemlékvédelem fejlődése a jogszabályok tükrében. Magyar Műemlékvédelem. 1967–1968. Bp. 1970. Akadémiai K. 19–25.

Beszámoló az OMF 1968–1969. évben végzett munkáiról. Műemlékvédelem. 1970. 14. évf. 4. sz. 193–201.

Borsos Béla: A magyarországi műemlékek ideiglenes bizottságának működése és a gyűjtemények kialakulásának kezdete. Magyar Műemlékvédelem. 1967–1968. Bp. 1970. Akadémiai K. 43–64.

Budai Aurél: Ápolónőképző egy Ybl palotában. Műemlékvédelem. 1970. 14. évf. 4. sz. 216–220.

Császár László: Műemlék középületek és műemlék lakóházak helyreállításáról. Műemlékvédelem. 1970. 14. évf. 3. sz. 174–177.

Császár László: A műemlékfelügyeleti (korábban igazgatási) osztály munkája. 1967–1968. Magyar Műemlékvédelem. 1967–1968. Bp. 1970. Akadémiai K. 391–393.

Cseh István: A népi műemlékek védelme. 1967–1968-ban. Magyar Műemlékvédelem. 1967–1968. Bp. 1970. Akadémiai K. 361–368.

Csongor Rózsa: A műemlékek társadalmi védelme. Műemlékvédelem. 1970. 14. évf. 3. sz. 144–145.

Dercsényi Dezso: Székesfehérvár a magyar műemlékvédelemben. Műemlékvédelem. 1970. 14. évf. 3. sz. 135–136.

Dercsényi Dezso: Városmértékű műemlékvédelem Magyarországon. Városerősítés. 1970. 1–2. sz. 46–50.

Dobroviits Dorottya: Hazai műemlékek és régi épületmaradványok jegyzéke. Műemlékvédelem. 1970. 14. évf. 4. sz. 202–205.

Dobroviits Dorottya: Műemléki nyilvántartás. Magyar Műemlékvédelem. 1967–1968. Bp. 1970. Akadémiai K. 395–397.

Az Egervári rk. templom helyreállítása. (Dragovits Tamás építész.) Magyar Építőművészet. 1970. 2. sz. 56–59.

Erdei Ferenc: A szigligeti vár helyreállítása. Magyar Műemlékvédelem. 1967–1968. Bp. 1970. Akadémiai K. 245–249. Képekkel. (Német kivonattal.)

Garád Róbert: Soproni házak, gondok, felújítások. Soproni Szemle. 1970. 24. évf. 2. sz. 162–166.

Gazda Anikó: Sárospatak, Tiszán inneni Református Egyházkerületi Múzeum épülete. Műemlékvédelem. 1970. 14. évf. 4. sz. 231–234.

Gergelyffy András: A műemléki feltárás jelentősége Székesfehérvárott. Műemlékvédelem. 1970. 14. évf. 3. sz. 165–166.

Gerő László: A budai középkori királyi palota és vár maradványainak helyreállítása. Magyar Műemlékvédelem.

1967–1968. Bp. 1970. Akadémiai K. 155–193. Képekkel. (Német kivonattal.)

Gerő László: A magyar várak helyreállításának mértékéről és módjáról. Műemlékvédelem. 1970. 14. évf. 1. sz. 23–38. Képekkel.

Granasztói Pál: Műemlékek és az életünk. Műsák, Múzeumi Magazin. 1970. 4. sz. 3–5.

Horler Miklós: Az Országos Műemléki Felügyelőség építészeti helyreállításai. 1967–1968. Magyar Műemlékvédelem. 1967–1968. Bp. 1970. Akadémiai K. 353–359.

Horváth Kálmán: Vál műemlékei. Műemlékvédelem. 1970. 14. évf. 2. sz. 102–107.

A karcsai ref. templom helyreállítása. (Kiss Tiborné, Nagypál Judit, építész.) Magyar Építőművészet. 1970. 5. sz. 46–49.

Komárik Dénes: A „Csendilla” helyreállítása. Bp. II. Budakeszi u. (Lipták Irén építész.) Magyar Építőművészet. 1970. 6. sz. 49.

Kozák András—Uzsoki András: A győri székesegyház feltárása. Arrabona. 12. A Győri Múzeum Évkönyve. 1970. 111–164.

Kozák Éva: A nógrádsápi rk. templom feltárása. Magyar Műemlékvédelem. 1967–1968. Bp. 1970. Akadémiai K. 213–222. Képekkel. (Német kivonattal.)

Kozák Károly: Az egri vár feltárása. 1957–1968. Az Egri Múzeum Évkönyve. 7. 1970. 179–208. (Francia kivonattal.)

Kozák Károly: A szigligeti vár 1965–66. évi feltárása. Magyar Műemlékvédelem. 1967–1968. Bp. 1970. Akadémiai K. 229–244. Képekkel. (Német kivonattal.)

Kralovánzsky Alán: Középkori műemlékek régészeti kutatása Székesfehérvárott. Műemlékvédelem. 1970. 14. évf. 3. sz. 157–162. Képekkel.

Magyar Műemlékvédelem 1967–1968. (Szerk. biz.: Dercsényi Dezso, Entz Géza...) Bp. 1970. Akadémiai K. Akadémiai Ny. 444 l., 1 t. — 29 cm.

Mendele Ferenc: Hollókő műemléki védelme. Magyar Műemlékvédelem. 1967–1968. Bp. 1970. Akadémiai K. 283–293. (Német kivonattal.)

Merényi Ferenc: A felszabadulás utáni 25 év műemlékvédelme. Magyar Műemlékvédelem. 1967–1968. Bp. 1970. Akadémiai K. 7–15.

Molnár József: Adalékok a csengeri műemlék templom történetéhez. Műemlékvédelem. 1970. 14. évf. 2. sz. 65–71. Képekkel.

Orsi Károly: A természetvédelem, erdészet és műemlékvédelem kapcsolatai. Műemlékvédelem. 1970. 14. évf. 2. sz. 85–91.

Pámer Nóra: A kishánai vár feltárása. Magyar Műemlékvédelem. 1967–1968. Bp. 1970. Akadémiai K. 295–313. Képekkel. (Német kivonattal.)

Perehazy Károly: Műemlék lakóépületek restaurálása a Terézvárosban. Műemlékvédelem. 1970. 14. évf. 2. sz. 91–101.

P. R.: A nagycenti Széchenyi kastély helyreállítása. Műszaki Tervezés. 1970. 10. évf. 6. sz. 47–48.

Póczy Klára: Római kori műemlékek védelme Magyarországon. Műemlékvédelem. 1970. 14. évf. 1. sz. 11–12. Képekkel.

Pusztai Ilona: A nógrádsápi rk. templom helyreállítása. Magyar Műemlékvédelem. 1967–1968. Bp. 1970. Akadémiai K. 223–228. Képekkel. (Német kivonattal.)

Sedlmayr János: A csengeri református templom építészeti leírása és helyre-



állítás. Műemlékvédelem. 1970. 14. évf. 2. sz. 78–84. Képekkel.

**Sedlmayr János:** A javaslat az egri várban levő Szépbástya helyreállítására. Az Egri Múzeum Évkönyve. 7. 1970. 209–214. (Német kivonattal.)

**Sedlmayr János:** A vértesszentkereszti apátsági templom helyreállítási terve. Műemlékvédelem. 1970. 14. évf. 4. sz. 206–215. Képekkel.

**Sedlmayr János:** A visegrádi lakótorony helyreállítása. Magyar Műemlékvédelem. 1967–1968. Bp. 1970. Akadémiai K. 315–334. Képekkel. (Német kivonattal.)

**Szigetvári György:** Gondolatok különleges Somogy megyei műemlékek felméréséről. Somogy. 1970. 2. sz. 52–56.

**Szlaterys Gyula:** Szekesfehérvár műemlékeiről. Műemlékvédelem. 1970. 14. évf. 3. sz. 167–169.

**Tatár Dezső:** A város védett, „műemléki jelentőségű területe.” Műemlékvédelem. 1970. 14. évf. 3. sz. 137–143.

**Tilinger István:** Szekesfehérvár és műemlékei. Műemlékvédelem. 1970. 14. évf. 3. sz. 129–134. Képekkel.

**Tóth Sándor:** Az Országos Műemléki Felügyelőség feladatai. 1967–1968. Magyar Műemlékvédelem. 1967–1968. Bp. 1970. Akadémiai K. 387–390.

## KERTMŰVÉSZET

**AT.:** Lovagkori kertek a Várban. Esti Hírlap. 1970. márc. 28.

**Ormos Imre:** Városi temetők korszerűsítése. Városerőltetés. 1970. 4. sz. 24–26.

**Radó Dezső:** A kerttervezés, építés és használat kölcsönhatásai. Doktori értekezés. Bp. 1970. Főv. ny. soksz. 70 l., 3 t. — 29 cm.

## SZOBRASZÁT

### Régi

**P. Balás Edit:** Ferenczy István Pásztorlánykájának családfája. A Magyar Nemzeti Galéria Évkönyve. 1970. 1. 39–50. (Francia nyelven.), 183–187. (Magyar nyelven.)

**Baranyai Hildegard:** Das Hochaltartablel von Gyöngyöspata. Acta Hist. Art. 1970. Tom. 16. Fasc. 1–2. 69–94. Képekkel.

**Császár Ottó:** Budapesti díszkutat. Budapest. 1970. 8. évf. 9. sz. 48–49. Képekkel.

**Fodor István:** A sírszobrok kérdéséhez. Folia Archaeologica. 1970. 21. évf. 113–126. (Francia kivonattal.)

**Gál György Sándor:** Néhány szó a műfajokról. Szobrászat. Népszerűség. 1970. júl. 22.

**Juhász Árpád:** A piszkei „márvány”. Élet és Tudomány. 1970. 25. évf. 30. sz. 1395–1400.

**Kádár Márta:** Kétezer szobor bronzból és kőből. Szolnok Megyei Népszerűség. 1970. febr. 22.

**Losonczy Miklós:** Róna József szobrának ráckevei meghívása. Budapest. 1970. 8. évf. 2. sz. 29.

**Szakál Ernő:** Egykori díszkutat Visegrádon. Élet és Tudomány. 1970. 25. évf. 5. sz. 200–204. Képekkel.

**Török László:** XI. századi palmettás faragványaink és a székszárdi vállkő. A Székszárdi Balogh Ádám Múzeum Évkönyve. 1. 1970. 96–154. Képekkel. (Angol kivonattal.)

**Varga Zsuzsa:** A szerencsen Mária. Műgyűjtő. 1970. 2. évf. 2. sz. 17.

### Új

**Akác László:** Szeged szobrai. Délmagyarország. 1970. máj. 24.

**Artner Tivadar:** Szobrot kap Nagy Balogh János az első magyar proletárfestő.

**Népszerűség.** 1970. aug. 16.; Kisalföld. 1970. szept. 20.

**Bojár Iván:** Szobrok a város hangjaiból. Magyar Hírlap. 1970. febr. 21.

**Csáp Erzsébet:** Készülő Lenin szobrok. Művészet. 1970. 11. évf. 4. sz. 8–11. Képekkel.

**Ecsery Elemér:** Emlékmű Vásárhelyi Pálnak. (Grantner Jenő és Zilahy István alkotása Tiszadobon.) Művészet. 1970. 11. évf. 1. sz. 25–26.

**Ecsery Elemér:** Új felszabadulási emlékművek Budapesten. Művészet. 1970. 11. évf. 8. sz. 18.

**Gyárfás Katalin:** A szobrok városa. (Kazincbarcika.) Északmagyarország. 1970. ápr. 4.

**Losonczy Miklós:** A Pál-műhely minősége és távlata. Kortárs. 1970. 14. évf. 2. sz. 288–290.

**Kovács Gyula:** Lenin portré pályázat. Művészet. 1970. 11. évf. 4. sz. 12–14.

**Pernecky Géza:** Szoborkertek. Élet és Irodalom. 1970. 14. évf. 19. sz. 12.

**Pillantás az alkotóműhelyekbe.** (Pátzay Pál, Somogyi József, Mikus Sándor nyilatkozatai.) Népszerűség. Eger. 1970. júl. 28.

**R. G.:** Séta a szoborparkban. Népszava. 1970. máj. 5.

**Riha Margit:** A hegesztés a szobrászatban. Élet és Tudomány. 1970. 25. évf. 1. sz.

**Román Kálmán:** Olajág a haza felett. Népszava. 1970. márc. 29.

**Sculptura Hungarica,** Mai magyar szobrászat. (Bev. Cifka Péter.) Bp. 1970. Európa. K. Kossuth ny. 118 l., ill. — 23 cm.

**Tiszai Lajos:** Emlékmű a hídfőben. Beszélgetés a felszabadulási emlékmű alkotóival. Szolnok Megyei Néplap. 1970. ápr. 4.

**BALASKÓ NÁNDOR**

**Ágopcsa Marianna:** Látogatás Balaskó Nándor műtermében. Utunk. (Köszövény) 1970. 25. évf. 33. sz. 10.

**BECK Ö. FÜLÖP**

**Borsos Miklós:** Beck Ö. Fülöp eltűnésének hiteles története. Magyar Nemzet. 1970. febr. 9.

**H. Barta Lajos:** Hol halt meg Beck Ö. Fülöp szobrászművész. Magyar Nemzet. 1970. febr. 17.

**Beck Judit:** Hogyan halt meg Beck Ö. Fülöp. Magyar Nemzet. 1970. febr. 25.

**Hecht Margit:** Beck Ö. Fülöp két sír-emléke. Magyar Nemzet. 1970. febr. 22.

**Heitler László:** Beck Ö. Fülöp. Látóhatár. 1970. 20. évf. 3–4. sz. 369–378.

**Láncz Sándor:** Beck Ö. Fülöp. (1873–1945) Élet és Tudomány. 1970. 25. évf. 3. sz. 118–124. Képekkel.

**Mezei Ottó:** Beck Ö. Fülöp és Ady Endre. Művészet. 1970. 11. évf. 1. sz. 13–14.

**Rózsa Gyula:** Beck Ö. Fülöp. Hungarian Rewiew. 1970. július.

**-k:** „Életem első tíz éve” (Hogyan született Beck Ö. Fülöp.) Magyar Nemzet. 1970. febr. 4.

**BENCZÉDI SÁNDOR**

**Kocsis István:** Benczédi humora. Utunk. 1970. 25. évf. 43. sz. 10. Képekkel.

**BOCZ GYULA**

**Bükkösi László:** Bocz Gyula domborműve. Pécs, Sopianae Gyár Kultúrterme. Dunántúli Napló. 1970. júl. 5.

**Esztergomi László:** Alkotóvár Szársomlyón. Bocz Gyula szobrászról. Magyar Hírlap. 1970. aug. 24.

**BORBÉREKI KOVÁCS ZOLTÁN**

**Galambos Ferenc:** Borbereki Kovács Zoltán. Művészet. 1970. 11. évf. 12. sz. 15–17. Képekkel.

**BORSOS MIKLÓS**

**Hamar Imre:** Látogatás Borsos Miklósnál. Kisalföld. 1970. márc. 8.

**Hegyi Béla:** Beszélgetés Borsos Miklóssal. Vigilia. 1970. 35. évf. 8. sz. 568–574.

**Király Éva:** Kőből formálva. Látogatásban Borsos Miklósnál. Magyarország. 1970. okt. 11.

**BÚZA BARNA**

**Ecsery Elemér:** Búza Barna. Művészet. 1970. 11. évf. 2. sz. 27–29.

**CSÍKY TIBOR**

**Solymár István:** Csíky Tibor struktúrái. Művészet. 1970. 11. évf. 6. sz. 32–33.

**CSÍKSZENTMIHÁLYI RÓBERT**

**Kovács Gyula:** Csíkszentmihályi Róbert szobrászata. Művészet. 1970. 11. évf. 3. sz. 38–30. Képekkel.

**CSUTORÁS SÁNDOR**

**Frank János:** Csutorás Sándornál. Élet és Irodalom. 1970. 14. évf. 33. sz. 12.

**DARGAY LAJOS**

**Káti Gábor:** Dargay Lajos szobrászművésznél. Népszerűség. 1970. jún. 19.

**DEÁK LÁSZLÓ**

**Kovács Gyula:** Emlékeztünkben Deák László. Művészet. 1970. 11. évf. 6. sz. 29.

**FARKAS ALADÁR**

**Prukker Pál:** Műteremben. Pest Megyei Hírlap. 1970. máj. 1.

**FERENCZY BÉNI**

**E. F. P.:** Az ismeretlen Ferenczy Béni. Népszabadság. 1970. jún. 18.

**Kovács Péter:** Ferenczy Béni. (1890–1967) Kortárs. 1970. 14. évf. 6. sz. 952–957.

**Murádin Jenő:** Feljegyzések Ferenczy Bénirol. Korunk. 1970. 29. évf. 9. sz. 1460–1461.

**FINTA SÁNDOR**

**Rideg Gábor:** Magyarország szellemi kincsesházai. Écséggusztától a világhírig. Népszava. 1970. márc. 29.

**FORGÁCS HANN ERZSÉBET**

**Láncz Sándor:** Forgács Hann Erzsébet. (1897–1954) Élet és Tudomány. 1970. 25. évf. 47. sz. 2229–2234.

**GOLDMANN GYÖRGY**

**Heitler László:** Goldmann György. Éleltünk. 1970. 2. évf. 1. sz. 82–84.

**Vértes György:** Goldmann György. Kritika. 1970. 8. évf. 4. sz. 30–35. Képekkel.

**HUSZÁR ISTVÁN**

**Pál Géza:** Huszár István műtermében. Keletmagyarország. 1970. nov. 22.

**KAMOTSAY ISTVÁN**

**Némethi György:** Valami újat és... Ország Világ. 1970. márc. 11.

**KAMPFL JÓZSEF**

**Aknai Tamás:** A síklősi emlékmű. Dunántúli Napló. 1970. máj. 17.

**KELEMEN KRISTÓF**

**Lódi Ferenc:** Vitték a fényes szellők... Délmagyarország. 1970. ápr. 7.

**KINCSES MÁRIA**

**Kovács Gyula:** Kincses Mária szobrászata. Művészet. 1970. 11. évf. 8. sz. 28–29. Képekkel.

**KISS ISTVÁN**

**B. F. J.:** Kiss István, a szobrász. Csepel, Olvasó Munkás. 1970. jún. 26.

**Prukker Pál:** Műteremben. Pest Megyei Hírlap. 1970. máj. 1.

**KISS KOVÁCS GYULA**

**Zakar János:** Kiss Kovács Gyula felszabadulási emlékműve Sopronban. Soproni Szemle. 1970. 24. évf. 2. sz. 182–184.

**NN:** Kiss Kovács Gyula Babits szobra a székszárdi Művelődési Központban. Magyar Építőművészet. 1970. 5. sz. 20–27.

**KISS NAGY ANDRÁS**

**Nagy Ildikó:** Kiss Nagy András művésze. Jelenkor. 1970. 13. évf. 11. sz. 1011–1014.

**KÓFALVI GYULA**

**Perehási Károly:** Kőfalvi Gyula szobrászművész. Művészet. 1970. 11. évf. 2. sz. 32–33.

**KUTASSY IMRE**

**Vidos Zoltán:** Kutassy Imre Ferenc. Művészet. 1970. 11. évf. 12. sz. 20–21.



## LABORCZ FERENC

*Artner Tivadar:* Bemutatjuk Laborcz Ferencet. Dolgozók Lapja. 1970. aug. 2.; Csongrád Megyei Hírlap. 1970. okt. 4.; Népiújság. 1970. júl. 19.

## LALUJA ANDRÁS

*Kiss Sándor:* Lálujja András szobrászművész. Művészet. 1970. 11. évf. 2. sz. 34–35.

## LIGETI ERIKA

*Vadas József:* Műteremlátogatás Ligeti Erikánál. Tiszatáj. 1970. 24. évf. 7. sz. 701–702.

*Rácz Péter:* Vendégünk volt Ligeti Erika szobrászművész. . . Hajdú-Bihari Napló. 1970. febr. 11.

## LISZTES ISTVÁN

*B. Illés Ferenc:* Készül a lakótelepi József Attila szobor. Fényszóró. 1970. nov. 25.

## LÖWITH EGON

*Agopcsa Marianna:* Látogatás Löwith Egon műtermében. Utunk. (Kolozsvár) 1970. 25. évf. 50. sz. 10.

## MAJTHÉNYI KÁROLY

*Farkas Imre:* Agagban fogamzik, bronzban él. Műteremlátogatás Majthényi Károlynál. Vas Népe. 1970. jan. 15.

## MAKRISZ AGAMEMNON

*Kádár Márta:* Makrisz Agamemnon műtermében. Somogyi Hírlap. 1970. febr. 1.

## MARTSA ISTVÁN

*Bodri Ferenc:* Martsa István. Látóhatár. 1970. 20. évf. 3–4. sz. 364–368.

## MATZON FRIGYES

*Háits Géza:* Matzon Frigyes. Látóhatár. 1970. 20. évf. 3–4. sz. 361–363.

## MEDGYESSY FERENC

*László Gyula:* Jelek és valóság. Műsák, Múzeumi Magazin. 1970. 3. sz. 17.

## MEDGYESSY GÁBOR

*Ambrus Tibor:* Látogatás Medgyessy Gábor szobrászművésznél. Alföld. 1970. 21. évf. 12. sz. 88–89.

## MESZLÉNYI JÁNOS

*Sobor Antal:* Portrévázlat Meszlényi Jánosról. Jelenkor. 1970. 13. évf. 10. sz. 907–909.

## MÉSZÁROS ANDOR

*Szántó Miklós:* Ausztráliai magyarok között. Magyar Hírek. 1970. júl. 25.

## MÉSZÁROS DEZSŐ

*Rózsa Gyula:* Mészáros Dezső római korszaka. Tükör. 1970. máj. 5.

## MÉSZÁROS LÁSZLÓ

*Rácz György:* Mészáros László elveszett művei. Művészet. 1970. 11. évf. 10. sz. 8.

## MIKUS SÁNDOR

*Aknai Tamás:* A pécsi Lenin szobor. Dunántúli Napló. 1970. máj. 1.

## MORELL MIHÁLY

*Frank János:* Morell Mihály. Élet és Irodalom. 1970. 14. évf. 29. sz. 12.

## NAGY BENEDEK

*Harsányi Zoltán:* Egy pedagógusművész arcképe. Rajztanítás. 1970. 12. évf. 5. sz. 29–30.

## NAGY ISTVÁN

*E. M.: Nagy István szobrászművész gyűjteményes kiállítására készül a Damjanich János Múzeum.* Szolnok Megyei Néplap. 1970. jan. 25.

## OLCSAI KISS ZOLTÁN

*Horváth György:* Olcsai Kiss Zoltán 75 éves. Magyar Nemzet. 1970. nov. 4.

*NN:* Szoboravatás Kőbányán. Mestermunka. Bp. 1970. nov. 18.

## OSVÁTH MÁRIA

*— florán —:* Műteremlátogatás Osváth Mária szobrászművésznél. Fonómunkás. 1970. szept. 9.

## PAPACHRISTOS ANDREAS

*Bolgár Kálmán:* Papachristos Andreas. Művészet. 1970. 11. évf. 2. sz. 30–31.

## RÁCZ EDIT

*Méry Éva:* A zöldszájú zsiráfoktól a Mártírig. Portré egy fiatal szobrászművészről. Népiújság. 1970. jún. 28.

## RÉTFALVI SÁNDOR

*Aknai Tamás:* Fiú mozdonyal. Dunántúli Napló. 1970. máj. 31.

## RUBLETZKY GÉZA

*Almási Gyula Béla:* Az anyaság szobrásza Rubletzky Géza. Csongrád Megyei Hírlap. 1970. júl. 26.

## SCHAAR ERZSÉBET

*Beke László:* Impressziók Schaár Erzsébet műtermében. Képzőművészeti Almanach. 2. 1970. 122–124.

*Tóbiás Áron:* Modern művészet. Műsák, Múzeumi Magazin. 1970. 2. sz. 18–23. Képekkel.

## SEGESDI GYÖRGY

*Esztergomi László:* Mauthauseni gránitból elkészült a Marx–Engels szobor. Magyar Hírlap. 1970. máj. 31.

*(is):* Először egy szoborhoz. Dolgozók Lapja. (Tatabánya) 1970. jan. 13.

*Simon Gy. Ferenc:* Egy mai szobor. (Segesdi György: Marx–Engels) Magyar Ifjúság. 1970. júl. 10.

## SOMOGYI JÓZSEF

*Bánszki Pál:* Somogyi József két szobra. Népművelés. 1970. 17. évf. 1. sz. 43.

*Malgot István:* Somogyi József Martiász c. szobráról. Csepel. Olvasó Munkás. 1970. jún. 26.

*Rózsa Gyula:* Martiász, Szántó Kovács, Zrínyi. Népszabadság. 1970. márc. 15.

## ID. SZABÓ ISTVÁN

*K. Gy.: Id. Szabó István szobrászművész.* Lobogó. 1970. márc. 11.

## SZABÓ IVÁN

*Bíró Ferenc József:* Szabó Iván Fiú Kecskével c. szobráról. Csepel. Olvasó Munkás. 1970. jún. 26.

*Dömötör János:* Szabó Iván. Tiszatáj. 1970. 24. évf. 4. sz. 392–398. Képekkel.

*Kuczka Péter:* Kis portré Szabó Ivánról. Tükör. 1970. nov. 24.

## SZABÓ LÁSZLÓ

*Rideg Gábor:* Politikum és művészi minőség. Szabó László plasztikai emlékműveiről. Szolnok Megyei Néplap. 1970. aug. 2.

## SZERVÁTIUSZ JENŐ, TIBOR

*Gazda József:* A szobrok arca Szervátiusz Jenőnél. Utunk. (Kolozsvár) 1970. 25. évf. 34. sz. 10.; Déli Hírlap. 1970. szept. 17.

*Fodor Ilona:* Bartók és a Mádéfalvi veszedelem. Látogatás Szervátiusz Tibornál. Jelenkor. 1970. 10. évf. 9. sz. 831–837.

*Tamás Menyhért:* Szervátiuszok énekei. Népszava. 1970. dec. 6.

## SZÉKELY LÁSZLÓ

*Agopcsa Marianna:* Székely László műtermében. Utunk. (Kolozsvár) 1970. 25. évf. 42. sz. 11.

## TARR ISTVÁN

*M. I.: Tarr István műtermében.* Csepel. Olvasó Munkás. 1970. jún. 26.

*Pálosi Judit:* Tar István szobrai. Budapest. 1970. 8. évf. 3. sz. 7.

## TÁPAI ANTAL

*Tápai Antal:* „Apám kilencvenéves” Tiszatáj. 1970. 24. évf. 2. sz. 158–160.

## TELCS EDE

*Reményi József:* Emlékeim a Telcs Műteremről. Művészet. 1970. 11. évf. 1. sz. 15–17.

## VARGA ILONA

*Hajtusz József:* H. Varga Ilona. Csepel. Olvasó Munkás. 1970. jún. 26.

## VÁRÓ MÁRTON

*B. J.: Váró Márton szobrászművész.* Hajdú Bihari Napló. 1970. jan. 1.

## VEDRES MÁRK

*Artner Tivadar:* Emlékezés Vedres Márkra. Csongrád Megyei Hírlap. 1970. szept. 20; Dolgozók Lapja, Fejér Megyei Hírlap, Somogyi Néplap, Zalai Hírlap, Kisalföld, Dunántúli Napló. . . 1970. szept. 13.

*Bojár Iván:* Vedres Márk emlékezete. Magyar Hírlap. 1970. szept. 14.

*Heitler László:* Vedres Márk. Napló. 1970. szept. 12.

*H. Gy.: Száz éve született Vedres Márk.* Magyar Nemzet. 1970. szept. 13.

## VILT TIBOR

*Tóbiás Áron:* Modern Művészet. Műsák, Múzeumi Magazin. 1970. 2. sz. 18–23.

## VÖRÖS BÉLA

*Dévényi Iván:* Vörös Béla szobrászművész. Forrás. 1970. 3. sz. 73–74. Képekkel.

## FESTÉSZET

### R é g i

*Agopcsa Marianna:* A végtelen fogalma a kolozsvári Mednyánszky képeken. Utunk. 1970. 25. évf. 25. sz. 10.

*Baki Miklós:* Jókai és Orlai Petrich emlékest Pápán. Művészet. 1970. 11. évf. 4. sz. 34.

*Bernáth Aurél:* Szinyei Merse Pálról halálának 50. évfordulóján. Nagyvilág. 1970. 15. évf. 2. sz. 259–261.

*Bényi László:* Paál Lászlóról utcát neveznek el Barbizonban. Magyar Nemzet. 1970. jan. 7.

*Csatkai Endre:* Kéry György csepregi festő a XVII. század végén. Soproni Szemle. 1970. 24. évf. 4. sz. 364–366.

*Csatkai Endre:* Kozina Sándor, elfeledett magyar biedermeier festő. 1808–1873. Művészettörténeti Értesítő. 1970. 19. évf. 1. sz. 24–40. Képekkel.

*Csatkai Endre:* A sopronbátfalvai hegyi templom egykori főoltárképe. Soproni Szemle. 1970. 24. évf. 4. sz. 362–364.

*Csengeryné, Nagy Zsuzsa:* Főtűs Loránd és Keleti Gusztáv kapcsolata. A Magyar Nemzeti Galéria Évkönyve. 1. 1970. 51–62. (Francia nyelven.) 188–194. (Magyar nyelven.)

*Dunajecz László:* Barabás Miklós bukeresti évei és markosfalvi szobra. Művészet. 1970. 11. évf. 9. sz. 48.

*Iff. Fehér Géza:* XVI. századi magyar tárgyú török miniatűrök. Művészet. 1970. 11. évf. 6. sz. 3–9.

*Hofer Tamás:* Paraszti táblaképek. Új Írás. 1970. 10. évf. 5. sz. 66.

*Jeney Erzsébet:* Az akvarell Kolozsváron. Utunk. 1970. 25. évf. 30. sz. 11. Képekkel.

*Jenei Ferenc:* Kisfaludy Károly. Arrabona. 12. A Győri Múzeum Évkönyve. 1970. 229–244.

*Mórotz László:* Későbarokk falfestmények feltárása az Új u. 18-as számú házban. Soproni Szemle. 1970. 24. évf. 1. sz. 86–92.

*Oelmacher Anna:* Deák Ébner, Bihari, Fényes. Bp. 1970. Képzőművészeti Alap. Athenaeum ny. 31 l., 18 mell. — 24 cm. (Az én múzeumom 30.)

*Papp János:* Gyalupadtól a világhírig. Munkácsy Mihály békéscsabai évei. Békés Megyei Népiújság. 1970. ápr. 16.

*Pataky Dénes:* Szinyei Merse Pál. Művészet. 1970. 11. évf. 5. sz. 7–10. Képekkel.

*Perneczky Géza:* Munkácsy. Bp. 1970. Corvina. Kossuth ny. 46 l., 46 t. — 24 cm. (Angol, francia, német nyelven is.)

*Pogány Ö. Gábor:* Magyar festészet a XIX. században. (4. átd. kiad.) Bp. 1970. Corvina. Kossuth ny. 42 l., 48 t. — 33 cm.

*Szalatnai Rezső:* Egy év Székely Bertalannal. Népszava. 1970. febr. 14.

*Sztojka László:* Sikló Miklós. Utunk. 1970. 25. évf. 23. sz. 8.

*Telepy Katalin:* Romantikus tájfestőnk: Telepy Károly. 1829–1906. A Magyar Nemzeti Galéria Évkönyve. 1970. 1. 63–68. (Francia nyelven.) 195–197. (Magyar nyelven.)



**Tóth Imre:** Ismeretlen Pest városi címer 1848-ból. (Barabás) Budapest. 1970. 8. évf. 9. sz. 27.  
**Varga Zsuzsa:** Painted Wooden Ceilings in Hungarian Churches. The New Hungarian Quarterly. 1970. 11. évf. 38. sz. 193–197.  
**Vayerné, Zibolen Ágnes:** Kisfaludy Károly „vésezt” és „nyugodalmos teremtesét”. A Magyar Nemzeti Galéria Évkönyve. 1. 1970. 5–38. (Francia nyelven.) 171–182. (Magyar nyelven.)  
**Veöreös Imre:** Karácsony – festők ecsetjén. Evangélikus Élet. 1970. dec. 27.  
**Wilhelm Gízella, Cennerné: Zrínyi Péter arcképei.** Folia Archaeologica. 1970. 21. évf. 177–192. Képekkel. (Német kivonattal.)

## Új – általános

A festészet a fogyasztói társadalomban. Valóság. 1970. 13. évf. 11. sz. 125–126.; Kultúra. 1970. 29. sz.  
**Akác László:** Festők sorsa. Élet és Irodalom. 1970. 14. évf. máj. 23.  
**Bajor Nagy Ernő:** Művészvilág Magyarországon. XIII. Festők. Szabad Föld. 1970. máj. 31.  
**Bajor Nagy Ernő:** Művészvilág Magyarországon. XXII. Parasztfestők és társai. Magyar Föld. 1970. aug. 2.  
**Bálint Endre:** The Szentendre School. The New Hungarian Quarterly. 1970. 11. évf. 38. sz. 187–192.  
**Bor Pál:** Szín és valeur. Rajztanítás. 1970. 12. évf. 1–2. sz. 36–38.  
**Dévényi Iván:** A színek hatalma. Műgyűjtő. 1970. 2. évf. 4. sz. 10–13.  
**Egri:** A szolnoki művésztelep múltjából. Szolnok Megyei Néplap. 1970. júl. 30.  
**Féja Sándor:** A festészet paradoxona. 1. A nonfiguratív művek pszichológiája. Művészet. 1970. 11. évf. 1. sz. 4–7.  
**Győry Csaba:** Miniszter úr! Osztályvezető elvtárs! – Vázlat egy Komárom megye felszabadulás utáni képzőművészetről megírandó tanulmányhoz. Forrás. 1970. 1. sz. 93–106. Képekkel.  
**Maksay László:** A nonfiguratív művészet helye. Hozzászólás „A festészet paradoxona” című cikkhez. Művészet. 1970. 11. évf. 6. sz. 3–6.  
**Mojzer Miklós:** A szín. Műgyűjtő. 1970. 2. évf. 3. sz. 40–43.  
**Solymár István:** Három erdélyi festő. (Sövére Elek, Marton Árpád, Gaál András.) Művészet. 1970. 11. évf. 9. sz. 18. Képekkel.  
**Solymár István:** Naiv festők. Műgyűjtő. 1970. 2. évf. 4. sz. 1–4. Képekkel.  
**Szabó Júlia:** A naiv művészet problémái és a magyarországi emlékmű. A Magyar Nemzeti Galéria Évkönyve. 1. 1970. 85–102. (Francia nyelven.) 208–218. (Magyar nyelven.)  
**Szeles Zoltán:** Festők az árvíz körül. Délmagyarország. 1970. júl. 18.  
**Szovjet** műkritikus véleménye vásárhelyi és szegedi festőművészekről. Tiszatáj. 1970. szept.  
**ACZÉL ILONA**  
**Losonci Miklós:** Az idő küszöbén. Művészet. 1970. 11. évf. 11. sz. 28–29. Képekkel.  
**ANNA MARGIT**  
**Bodri Ferenc:** Anna Margit képvilága. Látóhatár. 1970. 20. évf. 1–2. sz. 123–127.  
**Láncz Sándor:** Anna Margit művészete. Jelenkor. 1970. 13. évf. 5. sz. 465.  
**ANTAL IMRE**  
**Kovács Gyula:** Antal Imre. Művészet. 1970. 11. évf. 11. sz. 23.  
**ANTAL IRÉN**  
**Ecsery Elemér:** Antal Irén művészetéről és annak ürügyén. Művészet. 1970. 11. évf. 10. sz. 20–21.

**AMOS IMRE**  
**Z. Szabó László:** Razglednicák két hangra. (Radnóti és Ámos.) Életünk. 1970. 2. évf. 1. sz. 76–81.  
**BAKALLÁR JÓZSEF**  
**Kisdéginé, Kírimi Irén:** Bakallár József festészetéről. Művészet. 1970. 11. évf. 8. sz. 35. Képpel.  
**BARCSAY JENŐ**  
**D. I.: Barcsay Jenő köszöntése.** Vigília. 1970. 35. évf. 1. sz. 62.  
**Dévényi Iván:** Két születésnap. (Fülep Lajos, Barcsay Jenő.) Életünk. 1970. 2. évf. 1. sz. 89–91.  
**Dutka Mária:** Születésnap beszélgetés a 70 éves Barcsay Jenővel. Magyar Nemzet. 1970. jan. 14.  
**Frank János:** Barcsay. Élet és Irodalom. 1970. 14. évf. 2. sz. 12.  
**Németh Lajos:** Barcsay Jenő hetvenéves. Könyvtájékoztató. 1970. január.  
**Petényi Katalin:** A szentendrei mozaik és előzményei Barcsay Jenő oeuvrejében. Művészet. 1970. 11. évf. 8. sz. 30–31. Képekkel.  
**Prukker Pál:** Születésnap beszélgetés a hetvenéves Barcsay Jenővel. Csongrád Megyei Hírlap. 1970. jan. 16.; Észak-magyarország. 1970. jan. 14., Napló. 1970. jan. 18.; Petőfi Népe. 1970. jan. 18.; Zalai Hírlap. 1970. jan. 18.; Pest-megyei Hírlap. 1970. jan. 14.; Szolnok Megyei Hírlap. 1970. jan. 14.; Somogyi Néplap. 1970. jan. 15.  
**BARTHA LÁSZLÓ**  
**Farkas Imre:** A termő nyugalom házában. Látogatásban Bartha Lászlónál. Vas Népe. 1970. febr. 1.  
**BÁLINT ENDRE**  
**Bálint Endre:** A hazugságok naplójából. Alföld. 1970. 21. évf. 2. sz. 62–87.  
**Mándy Stefánia:** Bálint Endre jelképei. Alföld. 1970. 21. évf. 2. sz. 67–71. Képekkel.  
**BÁNFI JÓZSEF**  
**Jenkei János:** Tűnődés Bánfi József képei előtt. Dolgozók Lapja. 1970. jan. 25.  
**BENCZÜR GYULA**  
**Telepy Katalin:** Benczúr. (2. bőv. átd. kiad.) Bp. 1970. Corvina. Kossuth ny. 30 l., – 16×16 cm. (A művészet kis-könyvtára. U. F. 52.)  
**BENE GÉZA**  
**Kerekgyártó István:** Bene Géza. Látóhatár. 1970. 20. évf. 7–8. sz. 691–698.  
**BENE JÓZSEF**  
**Ditrői Ervin:** Bene József. Művészet. 1970. 11. évf. 3. sz. 24–26. Képekkel.  
**BERKI VIOLA**  
**Földes Anna:** Hisz az életben és a jóságban. – Berki Viola képei között. Nők Lapja. 1970. ápr. 25. 16–17. Képekkel.  
**Hegyi Béla:** Beszélgetés Berki Violával. Vigília. 1970. 3. sz. 210–213.  
**BERNÁTH AURÉL**  
**Bánszki Pál:** Bernáth Aurél az Újjáépült Lánchíd c. képe. Népművelés. 1970. évf. 8. sz. 46.  
**Horváth György:** Születésnap látogatás a 75 éves Bernáth Aurél műtermében. Magyar Nemzet. 1970. nov. 13.  
**R. P.: A 75 éves Bernáth Aurél köszöntése.** Népszabadság. 1970. nov. 13.  
**Szűz Rezső:** Beszélgetés Bernáth Auréllal. Könyvtáros. 1970. 20. évf. 10. sz. 615–617.  
**BÉNYI LÁSZLÓ**  
**Bauer Jenő:** Bényi Lászlóról. Művészet. 1970. 11. évf. 2. sz. 41–43. Képekkel.  
**Raffai István:** Élmények sodra, színek varázsa. Napló. 1970. szept. 13.  
**BIAI FÖGLEIN ISTVÁN**  
**Kiss Ákos:** Látogatás Biai Föglein Istvánnál. Műgyűjtő. 1970. 2. évf. 3. sz. 18–19.  
**BIASINI MÁRIA**  
**Sztojka László:** Elfeledett: kolozsvári portréfestőnő: Biasini Mária. Művészet. 1970. 11. évf. 12. sz. 26.

**BORNEMISSZA LÁSZLÓ**  
**Nádasdi Péter:** Különös festő, különös képek. Nők Lapja. 1970. júl. 25.  
**BORTNYIK SÁNDOR**  
**Fekete Judit:** Az utca művészete. Bortnyik Sándor műtermében. Magyar Nemzet. 1970. márc. 1.  
**BÖHM LIPÓT**  
**Frank János:** Böhm Lipótnál. Élet és Irodalom. 1970. máj. 16.  
**BÖRZSÖNYI KOLLARITS FERENC**  
**Soós Klára:** Börzsönyi Kollarits Ferenc pályája. Művészet. 1970. 11. évf. 7. sz. 9–10.  
**CHEMEZ ÁRPÁD**  
**Losonci Miklós:** Chemez Árpád ébresztése. Művészet. 1970. 11. évf. 1. sz. 33–35. Képekkel.  
**CZENE BÉLA**  
**V. L.: Czene Béla.** Műgyűjtő. 1970. 2. évf. 2. sz. 31.  
**CZÖBEL BÉLA**  
**Philipp Clarisse:** Czöbel. Bp. 1970. Corvina. Kossuth ny. 21 l., 24 t. – 30 cm.  
**P. P.: Czöbel Béla.** Vas Népe. 1970. jan. 15.  
**CSÁKI-MARONYÁK JÓZSEF**  
**Pogány Ö. Gábor:** Csáki-Maronyák József. Művészet. 1970. 11. évf. 3. sz. 16–18. Képekkel.  
**Zsigovits Edit:** Beszélgetés Csáki-Maronyák Józseffel. Textilmunkák. 1970. dec.  
**CSONTVÁRY KOSZTKA TIVADAR**  
**Németh Lajos:** Csonstváry Kosztká Tivadar. (2. bőv. átd. kiad.) Bp. 1970. Corvina. Offset ny. Athenaeum ny. 287 l., 76 t. – 33 cm.  
**DEMJÉN ATTILA**  
**Losonci Miklós:** Demjén Attila svédországi körútja. Művészet. 1970. 11. évf. 9. sz. 24.  
**DERKOVITS GYULA**  
**Z. Szabó László:** Agitáció és művészet, avagy a proletárművész önarcképe. Életünk. 1970. 2. évf. 4. sz. 361–366.  
**Szalatnai József:** Találkozásaim Derkovits Gyulával. Népszava. 1970. okt. 31.  
**DÉSI HUBER ISTVÁN**  
**Bojár Iván:** Dési Huber István emlékezete. Magyar Hírlap. 1970. febr. 6.  
**Mezei Ottó:** Az ismeretlen Dési Huber. Nagyvilág. 1970. 15. évf. 3. sz. 430–433.  
**N. N.: 25 esztendő Dési Huber Istvánné visszaemlékezéseiből.** Szocialista Művészetért. 1970. jan.  
**R. Gy.: Mester és példakép. – Hetvenöt éves született Dési Huber István.** Népszabadság. 1970. febr. 6.  
**Sztojka László:** Most lenne hetvenöt éves Dési Huber István. Művészet. 1970. 11. évf. 12. sz. 6.  
**DISKAY LENKE**  
**Tuskés Tibor:** Diskay Lenke és Varga Hajdu István képei. Jelenkor. 1970. 13. évf. 12. sz. 115–116.  
**DOBROSZLÁV LAJOS**  
**(is): Téli táj festővel.** (Látogatás Dobroszláv Lajosnál.) Dolgozók Lapja. 1970. jan. 11.  
**DOMANOVSKY ENDRE**  
**Róza Gyula:** Út a vasmű freskójáig. Műfaj nélkül elmondta: Domanovszky Endre. Népszabadság. 1970. febr. 22.  
**EDVI ILLÉS ALADÁR**  
**Dévényi Iván:** Edvi Illés Aladár. Művészet. 1970. 11. évf. 5. sz. 27.  
**EGRI JÓZSEF**  
**Raffai István:** Egry és hagyatéka. Töprengés az emlékmúzeumról. Napló. 1970. szept. 17.  
**ENDRE BÉLA**  
**Almási Gyula Béla:** Jelenlevő valóság. Csongrád Megyei Hírlap. 1970. nov. 22.  
**Dömötör János:** Endre művek gyűjteményekben. Csongrád Megyei Hírlap. 1970. nov. 22.  
**Somoshegyi Anna:** Endre Béla. Látóhatár. 1970. 20. évf. 7–8. sz. 765–768.



Szabó Endre: Az Alföld festőlírikusa: Endre Béla. Csongrád Megyei Hírlap. 1970. nov. 22.

ÉK SÁNDOR  
Pogány Ö. Gábor: Ék Sándor. Műgyűjtő. 1970. 2. évf. 4. sz. 28–30. Képekkel.

FARKAS ISTVÁN  
Pataky Dénes: Farkas István. Bp. 1970. Corvina. Kossuth ny. 24 l., 26 t. 16 × 16 cm. (A művészet kiskönyvtára. U. F. 50.)

Pataky, D.: István Farkas. Acta Hist. Art. 1970. Tom. 17. Fasc. 1–2. 129–144. Képekkel.

FEJÉR CSABA  
Moldvay Győző: Fejér Csaba képei előtt. Művészet. 1970. 11. évf. 5. sz. 33–34. Képekkel.

FELEDY GYULA  
Párkány László: Falfestmény a templomban. Déli Hírlap. 1970. aug. 1.

FERENCZY JÚLIA  
Fábián Gyula: Vázlatkép Ferenczy Júlia művészetéről. Művészet. 1970. 11. évf. 3. sz. 27. Képekkel.

FÓNYI GÉZA  
Bojár Iván: Nagybánya, Párizs, Szentendre. Magyar Hírlap. 1970. ápr. 2.

FRANK FRIGYES  
Perehazy Károly: Gondolatok egy 80 éves művészről. Művészet. 1970. 11. évf. 8. sz. 3–4. Képekkel.

FÜLÖP ANTAL ANDOR  
Jakabovics Miklós: Fények árnyék nélkül. Utunk. (Kolozsvár) 1970. 25. évf. 13. sz. 9.

GAJDOS JÁNOS  
Muraközi Ágota: Gajdos János parasztfestő. (1912–1950) Nyíregyháza. 1970. Alföldi ny. Debrecen. 18 l., 5 t. — 24 cm. (Szabolcs-Szatmári múzeumi füzetek. 4.)

Muraközi Ágota: Gajdos János gesztarédi parasztfestő. (1912–1950) A nagykállói járás múltja és jelene. Nagykálló. 1970.

Muraközi Ágota: Emlékezés Gajdos János parasztfestőre. (1912–1950) Művészet. 1970. 11. évf. 5. sz. 14–15. Képekkel.

GALAMBOS LAJOS  
Tóth Ervin: Beszélgetés Galambos Lajos festőművésszel. Hajdú Bihari Napló. 1970. jún. 7.

GALAMBOS TAMÁS  
N. N.: Galambos Tamásnál. Műgyűjtő. 1970. 2. évf. 1. sz. 36–38. Képekkel.

Kiss Dénes: Miért szép? Galambos Tamás művésze. Gumiipari Hírlap. 1970. márc. 9.

GERZSON PÁL  
Magyar Vilmos: Gerzson Pál festőművész. Hajdú Bihari Napló. 1970. máj. 16.

GICZY JÁNOS  
Heitler László: Giczy János képei. Művészet. 1970. 11. évf. 11. sz. 25.

GULÁCSY LAJOS  
Bodri Ferenc: Gulácsy portré. 1–2. Életünk. 1970. 2. évf. 5. sz. 437–448.; 6. sz. 536–544.

Szabadi Judit: The Life and Art of Lajos Gulácsy Acta Hist. Art. 1970. Tom. 16. Fasc. 3–4. 293–315. Képekkel.

GROSS ARNOLD  
Szinyei Merse Anna: Gross Arnold olajfestmények a Hotel Duna Intercontinental cukrászdájában. Budapest. 1970. 8. évf. 3. sz. 48–50. Képekkel.

GYARMATHY TIHAMÉR  
Vitányi Iván: Gyarmathy Tihamér festészetéről. Alföld. 1970. 21. évf. 10. sz. 59–63.

GYÖRÖK LEÓ  
Magyar László: Tengerész, művész, komünár. Emlékezés Györök Leóra. Magyar Hírlap. 1970. jan. 5.

HALASI HORVÁTH ISTVÁN  
Ecsery Elemér: Halasi Horváth István. Művészet. 1970. 11. évf. 5. sz. 30–31.

HALMY MIKLÓS  
Rácz György: Halmy Miklós festésze. Magyar Építőművészet. 1970. 6. sz. 56.

HARASZTI LÁSZLÓ  
Szalai Zoltán: A nyugtalanság után kiegyensúlyozottan. (Haraszi László festőművész műtermében.) Zalai Hírlap. 1970. febr. 8.

HÉZSÓ FERENC  
Laczó Katalin: Hézsó Ferenc. Tiszatáj. 1970. 24. évf. 6. sz. 593–595. Képekkel.

HINCZ GYULA  
Prohászka László: Hincz Gyula világa. Csepel. Olvasó Munkás. 1970. jún. 26.

Thoma László: Beszélgetés Hincz Gyulával. Alföld. 1970. 21. évf. 4. sz. 53–59.

HOLLÓ LÁSZLÓ  
Hatvani Dániel: Tócskert nagy öregje. Petőfi Népe. 1970. júl. 26.

Ónosi László: Debrecenben a színek meseterénél. Nők Lapja. 1970. júl. 4.

HORVÁTH JÁNOS  
Farkas Imre: Műteremlátogatás. Horváth Jánosnál. Vas Népe. 1970. febr. 8.

HORVÁTH JÓZSEF  
Szerecs Imre: Horváth József Munkácsy-díjas festőművész diákkorából. Soproni Szemle. 1970. 24. évf. 3. sz. 265–266.

HUSZÁR VILMOS  
Dévényi Iván: Huszár Vilmosról halálának 10. évfordulója alkalmából. Magyar Építőművészet. 1970. 6. sz. 50.

ILOSVAI VARGA ISTVÁN  
Dévényi Iván: Ilosvai Varga István. Látóhatár. 1970. 20. évf. 7–8. sz. 719–724.

IVÁNYI-GRÜNWARD BÉLA  
Láncz Sándor: Iványi Grünwald Béla. (1867–1940) Élet és Tudomány. 1970. 25. évf. 38. sz. 1798–1803.

IZSÁK JÓZSEF  
Galambos Róbert: Látogatás Izsák József festőművésznél. Új Élet. 1970. márc. 15.

JAKABOVICS MIKLÓS  
Gazda József: Jakabovics Miklós művészegynisége. Korunk. 1970. 29. évf. 5. sz. 738–741.

JÓZSA JÁNOS  
Székelyhídi Ágoston: Józsa János tíz éve. Alföld. 1970. 21. évf. 3. sz. 82–88. Képekkel.

KAPCSA JÁNOS  
Tóth Ervin: Kapcsa János festőművész. Művészet. 1970. 11. évf. 1. sz. 29.

KARÁCSONY JÁNOS  
Murádin Jenő: Karácsony Jánosnál. Gyergyóban. Utunk. 1970. 25. évf. 42. sz. 10.

KÁDÁR GYÖRGY  
Dutka Mária: Elkészült Kádár György új monumentális képe a szegedi olajbányászat. Magyar Nemzet. 1970. jan. 29.

KASSÁK LAJOS  
Kassák Lajosné: A kollázs. Műzsák, Múzeumi Magazin. 1970. 2. sz. 32–33.

KÁNTOR ANDOR  
Tóth Antal: Kántor Andor. Műgyűjtő. 1970. 2. évf. 4. sz. 33–34.

Szilágyi Dezső: Kántor Andor. Művészet. 1970. 11. évf. 5. sz. 32. Képpel.

KELLE SÁNDOR  
H. E. Műteremlátogatás Kelle Sándornál. Dunántúli Napló. 1970. máj. 24.

KERNSTOK KÁROLY  
Dévényi Iván: Kernstok. Bp. 1970. Corvina. Kossuth ny. 29 l., 27 t. — 16 cm. (A művészet kiskönyvtára. U. F. 55.)

Dévényi Iván: Két évforduló. (Kernstok, Martyn) Életünk. 1970. 2. évf. 3. sz. 253–261.

Horváth Béla: Kernstok Károly. 1919. Művészettörténeti Értesítő. 1970. 19. évf. 1. sz. 55–62. Képekkel.

Székely András: A nyolcak legkiválóbbja volt. Műzsák, Múzeumi Magazin. 1970. 1. sz. 22–23.

KISS ATTILA  
Takács Ferenc, P.: Kiss Attila festőművész. Fejér Megyei Hírlap. 1970. jan. 1.

KLIMÓ KÁROLY  
Losonci Miklós: Képek Klimó Károly műhelyéből. Művészet. 1970. 11. évf. 3. sz. 31–32. Képekkel.

KLING GYÖRGY  
L. Gy. Kling György festőművész önmagáról. Magyar Vasutas 1970. máj. 1.

KOHÁN GYÖRGY  
B. Supka Magdolna: Kohán György. (1910–1966) A Magyar Nemzeti Galéria Évkönyve. 1. 1970. 115–134. (Francia nyelven.) 223–231. (Magyar nyelven.)

KOKAS IGNÁC  
Bánszki Pál: Kokas Ignác Néma ház c. képe. Népművelés. 1970. 17. évf. 11. sz. 43.

H. I.: Kokas Ignác a humanizmusról. Csepel. Olvasó Munkás. 1970. jún. 26.

KONDOR BÉLA  
Bánszki Pál: A Margitsziget legendája. Népművelés. 1970. 17. évf. 5. sz. 45.

Frank János: Kondor Bélánál. Élet és Irodalom. 1970. 14. évf. 1. sz. 10.

Károlyi Amy: Kondor Bélánál. (vers) Jelenkor. 1970. 13. évf. 7–8. sz. 682.

KONFÁR GYULA  
Ujváry Béla: Konfár Gyula. Művészet. 1970. 11. évf. 4. sz. 31–33. Képekkel.

KOPÓCS TIBOR  
Duray Miklós: Kopócs Tibor. Irodalmi Szemle. 1970. 13. évf. 3. sz. Hátsó borító képpel.

KORNISS DEZSŐ  
Körner Éva: A Stuttgart Abstract Painter. The New Hungarian Quarterly. 1970. 11. évf. 39. sz. 180–184.

KOSZTA JÓZSEF  
Dévényi Iván: Koszta József. Látóhatár. 1970. 20. évf. 9–10. sz. 946–949.

KÖNIG DEZSŐ  
Galambos Ferenc: König Dezső. Művészet. 1970. 11. évf. 8. sz. 24–25. Képpel.

KURUCZ D. ISTVÁN  
Pogány Ö. Gábor: Kurucz D. István művészetéről. Műgyűjtő. 1970. 2. évf. 1. sz. 33–35. Képekkel.

Pogány Ö. Gábor: Kurucz D. István. Művészet. 1970. 11. évf. 7. sz. 14–16. Képekkel.

LAKNER LÁSZLÓ  
Szabadi Judit: Lakner László festésze. Képzőművészeti Almanach. 1970. 2. k. 117–122. Képekkel.

LANTOS FERENC  
Hallama Erzsébet: Lantos Ferenc és képei. Jelenkor. 1970. 13. évf. 7–8. sz. 699–702.

LAUSCH GYULA  
Márki Zoltán: Lausch Gyula évei. Utunk. (Kolozsvár) 1970. 25. évf. 28. sz. 10.

LIEBL ERVIN  
Dévényi Iván: Liebl Ervin emlékezete. Művészet. 1970. 11. évf. 12. sz. 5.

LÓRÁNT JÁNOS  
(harangozó): Szürkéek világa. Esti Hírlap. 1970. nov. 10.

Tóth Elemér: Műteremlátogatás. Nógrád. 1970. szept. 22.

Losonci Miklós: Látogatás Lóránt Jánosnál. Művészet. 1970. 11. évf. 7. sz. 24–25. Képpel.

LŐRINCZ GYULA  
Sziij Rezső: Lőrincz Gyula 60 éves. Irodalmi Szemle. 1970. 13. évf. 5. sz. 471–478. Képekkel.

MACSKÁSSY JÓZSEF  
Hajdu Zoltán: Macskássy József négy képe. Igaz Szó. 1970. 18. évf. 1. sz. 120–105. Képekkel.

MAJOR HENRIK  
Galambos Ferenc: Major Henrik. Látóhatár. 1970. 20. évf. 5–6. sz. 561–564.



## MARGITTAI JENŐ

P. G.: Margittai Jenő műhelyében. Kelet-magyarország. 1970. máj. 31.

## MARTYAN FERENC

Hárs Éva: Martyan Ferenc. Bp. 1970. Corvina. Kossuth ny. 30 l., 27 t. — 17×16 cm. (A művészet kiskönyvtára. U. F. 46.)

## MATTYASOVSKY ZSOLNAY LÁSZLÓ

P. I.: A város szülőtte volt Mattyasovszky Zsolnay László. Dunántúli Napló. 1970. jún. 14.

## MAZSAROFF MIKLÓS

(Gyarmati): Mazsaroff Miklós. Déli Hírlap. 1970. aug. 16.

## MÁCSAI ISTVÁN

Szabolcsi Gábor: Mácsai István műtermében. Műgyűjtő. 1970. 2. évf. 1. sz. 41–42. Képpel.

Szelestey László: Beszélgetés Mácsai István Munkácsy díjas festőművésszel. Zalai Hírlap. 1970. máj. 1.

## MENYHÁRT JÓZSEF

Bényei József: „Kevés azurral”. Látogatás Menyhárt Józsefnél. Művészet. 1970. 11. évf. 3. sz. 32–33. Képpel.

## B. MIKLI FERENC

Aszalós Endre: B. Mikli Ferencről. Művészet. 1970. 11. évf. 11. sz. 26–27. Képpel.

## MIKOLA ANDRÁS

Banner Zoltán: A természet ura. (Mikola András) Utunk. (Kolozsvár) 1970. 25. évf. 29. sz. 1., 10.

## MIKUS GYULA

Sáry Gyula: Látogatás Mikus Gyula műtermében. Napló. 1970. febr. 1.

## MOHI SÁNDOR

Banner Zoltán: Kis világ Danaidái. Mohi Sándorról. Utunk. (Kolozsvár) 1970. 25. évf. 37. sz. 11.

## MÓRÉ MIHÁLY

Simon Zoltán: A látványtól a lényegig. Móre Mihály művészetéről. Alföld. 1970. 21. évf. 5. sz. 76–79.

## NAGY ALBERT

Banner Zoltán: Utolsó műteremlátogatás Nagy Albertnél. Utunk. (Kolozsvár) 1970. 25. évf. 10. sz. 10.

## NAGY B. ISTVÁN

Rácz Péter: Vendégünk volt Ligeti Erika és Nagy B. István. Hajdú Bihari Napló. 1970. febr. 11.

## NAGY BALOGH JÁNOS

Artner Tivadar: Nagy Balogh János. Lakásépítő. 1970. szept. 7.

Artner Tivadar: Az első magyar proletár-festő. Keletmagyarország. 1970. aug. 9.; Fejérmegyei Hírlap. 1970. aug. 15.

Heitler László: Nagy Balogh János. Látóhatár. 1970. 20. évf. 1–2. sz. 160–168.

Kardoss Béla: Nagy Balogh Jánosról. Művészet. 1970. 11. évf. 2. sz. 10–13. Képpel.

Márfy Albin: Az „élő” Nagy Balogh János. Művészet. 1970. 11. évf. 2. sz. 13.

## NAGY EMERENCIA

Sáry Gyula: Az akvarellista. Műteremlátogatás Kovátsné, Nagy Emerenciánál. Napló. 1970. máj. 31.

## NAGY ISTVÁN

Aknai Tamás: Miért szép Nagy István? Dunántúli Napló. 1970. máj. 24.

## NAGY JÓZSEF

Duba Gyula: Nagy József. Irodalmi Szemle. 1970. 13. évf. 9. sz. Első és hátsó borító.

Szűj Rezső: Látogatás Nagy József festőművésszel. Alföld. 1970. 21. évf. 6. sz. 91–92.

## NEMCSICS ANTAL

Ecsery Elemér: Nemcsics Antal. Művészet. 1970. 11. évf. 3. sz. 33–36. Képpel.

## NÉMETH JÓZSEF

Bánszky Pál: Németh József Legeltetés holdfényénél c. képe. Népművelés. 1970. évf. 7. sz. 41.

## NOVÁK LAJOS

Baráth Lajos: Látogatásban Novák Lajosnál. Dolgozók Lapja. 1970. júl. 19.

## NYERGESI JÁNOS

Dévényi Iván: Nyergesi János 75 éves. Művészet. 1970. 11. évf. 4. sz. 30.

## OROSZ JÁNOS

Frank János: Orosz Jánosnál. Élet és Irodalom. 1970. 14. évf. 9. sz. 12.

## CS. PATAY MIHÁLY

Akác László: Cs. Patay Mihály. Dél-magyarország. 1970. ápr. 16.

Vinkler László: Gondolatok Cs. Patay Mihály festészetéről. Művészet. 1970. 11. évf. 5. sz. 35–36. Képpel.

## PÁL GYULA

Páll Géza: Egy művész két arca. Kelet-magyarország. 1970. márc. 15.

## PENTELEI MOLNÁR JÁNOS

Molnár Gyula: Pentelei Molnár János. (1878–1924) — Pentelei Molnár János a sajtó tükrében. Dunaújváros. 1970. Fejér m. ny. 70 l., 30 t. — 24 cm.

## PERLOTT CSABA VILMOS

Bodri Ferenc: Perlott Csaba Vilmos. Látóhatár. 1970. 20. évf. 7–8. sz. 759–764.

Dévényi Iván: Perlott Csaba Vilmos. (1880–1955) Művészet. 1970. 11. évf. 8. sz. 9. Képpel.

## PETROVSKY PÁL

Daniss Győző: Petrovsky Pál és Molnár Antal képei. Békés Megyei Népújság. 1970. dec. 13.

## PISKOLTI GÁBOR

Nagy Zsuzsa: Egy régi műteremlátogatás Piskolti Gábornál. Utunk. (Kolozsvár) 1970. 25. évf. 51. sz. 10.

## PLEIDELL JÁNOS

Zolnay László: Pleidell János festő. Művészet. 1970. 11. évf. 5. sz. 36–38. Képpel.

## POGÁNY FERENC

Dévényi Iván: Pogány Ferenc emlékezete. Művészet. 1970. 11. évf. 6. sz. 9.

## PÓR BERTALÁN

Pogány Ö. Gábor: Pór Bertalan. (1880–1964) Művészet. 1970. 11. évf. 10. sz. 5–7. Képpel.

## RÁFAEL GYÖZŐ

Dévényi Iván: Ráfael Győző. Művészet. 1970. 11. évf. 9. sz. 22–23. Képpel.

## RÉTI ZOITÁN

Tasnádi Attila: Réti Zoltán műhelyében. Kortárs. 1970. 14. évf. 6. sz. 1006.

Tóth Elemér: A tisztaság a vásárnapból jön. Látogatás Réti Zoltánnál. Nőgrád. 1970. júl. 12.

## RIDOVICS LÁSZLÓ

Tasnádi Attila: Ridovics László festményei. Műgyűjtő. 1970. 2. évf. 2. sz. 21–22. Képpel.

## RIPPL-RÓNAI JÓZSEF

Aknai Tamás: Miért szép Rippl Rónai Alkonyat egy intim szobában c. képe? Dunántúli Napló. 1970. ápr. 12.

Dénes Zsófia: Rippl Rónai József. Kortárs. 1970. 14. évf. 2. sz. 284–288.

## SALGÓ ENDRE

Teleki László: egy világhírű magyar festőművész Salgó Endre. Tükör. 1970. máj. 26.

## SARKANTYU SIMON

Tasnádi Attila: Sarkantyú Simon festésze. Műgyűjtő. 1970. 2. évf. 4. sz. 35–36. Képpel.

## SCHÉNER MIHÁLY

Major Máté: Műhelyek és galériák. Tükör. 1970. szept. 15.

## SENYEI OLÁH ISTVÁN

Módy György: Senyei Oláh István. (1893–1963) Alföld. 1970. 21. évf. 7. sz. 81–84. Képpel.

## SOMORJAI MAGDA

Dutka Mária: G. Somorjai Magda festészetéről. Magyar Építőművészet. 1970. 6. sz. 570.

## STAUDT-CSENGELI MIHÁLY

Szűj Rezső: Staudt-Csengeli Mihály. Irodalmi Szemle. 1970. 13. évf. 7. sz. 656–661. Képpel.

## SVÁBY LAJOS

Vadas József: Műteremlátogatás Sváby Lajosnál. Művészet. 1970. 11. évf. 5. sz. 38–39. Képpel.

## Z. SZALAY PÁL

Páll Géza: Rómától Nyíregyházáig.

Keletmagyarország. 1970. aug. 30.

## SZALAY FERENC

Bánszky Pál: Szalay Ferenc TSZ elnökség c. képe. Népművelés. 1970. 17. évf. 12. sz. 46.

Tóth József: Művész a közgyűlésen. Csongrád Megyei Hírlap. 1970. febr. 22.

## SZÁNTÓ PIROSKA

P. L.: Szántó Piroskáról. Csepel. Olvasó Munkás. 1970. jún. 26.

M. Szabó Anna: Szántó Piroška. Hajdú-Bihari Napló. 1970. nov. 15.

## SZÁNTHÓ IMRE

Bauer Jenő: Szánthó Imre újabb alkotásai. Művészet. 1970. 11. évf. 12. sz. 23.

## SZÁSZ ENDRE

Kampis Péter: Varázsló, kigyós kalappal. Dunántúli Napló. 1970. máj. 30.

## SENYGYÖRGYI KORNÉL

D. Fehér Zsuzsa: Szentgyörgyi Kornél Szegeden. Műgyűjtő. 1970. 2. évf. 1. sz. 39–40. Képpel.

## SZINTE GÁBOR

Szelestey László: Göcseji esküvő. (Szinte Gáborról.) Zalai Hírlap. 1970. márc. 1.

Szemes Piroška: Műteremlátogatás Szinte Gábornál. Nők Lapja. 1970. ápr. 18.

## SZINYEI MERSE PÁL

Láncz Sándor: Szinyei Merse Pál. (1845–1920) Élet és Tudomány. 1970. 25. évf. 24. sz. 1127–1131.

## SZOBOTKA IMRE

Dévényi Iván: Szobotka Imre. (1890–1961) Művészet. 1970. 11. évf. 11. sz. 15.

Oelmacher Anna: Ma 80 éve született Szobotka Imre. Magyar Nemzet. 1970. szept. 3.

## SZOLNAY SÁNDOR

E. Szabó Ilona: Szolnay Sándor. Utunk. (Kolozsvár) 1970. 25. évf. 20. sz. 10.

Sztojka László: Emlékezés a két évtizede pihenő Szolnay Sándorra. Művészet. 1970. 11. évf. 7. sz. 19.

## SZÖNYI ISTVÁN

Bánszky Pál: Szőnyi István Fuváros c. képe. Népművelés. 1970. 17. évf. 4. sz. 43.

D. I.: Szőnyi István Nyergesújfalun. Forrás. 1970. 3. sz. 81.

D. I.: Szőnyi István emlékezete. Új Ember. 1970. nov. 1.

D. I.: Szőnyi István halálának 10. évfordulója. Vigilia. 1970. 35. évf. 8. sz. 561.

Tóbiás Aron: Zebegényi látomás. Műzsák, Múzeumi Magazin. 1970. 3. sz. 3–7. Képpel.

Varga Vera: Az ember önmaga alkotója. (Szőnyi Istvánról.) Pest Megyei Hírlap. 1970. aug. 30.

## SZTANKÓ JUDIT

Földes Anna: A mesterségtől a művészetig. Bemutatjuk Sztankó Juditot. Nők Lapja. 1970. szept. 19.

## SZURCSIK JÁNOS

Halász Imre: Szurcsik János portréja. Csepel. Olvasó Munkás. 1970. jún. 26.

## TENK LÁSZLÓ

B. J.: Tenk László. Hajdú-Bihari Napló. 1970. dec. 17.

## THORMA JÁNOS

D. I.: Thorma János centenárius. Vigilia. 1970. 35. évf. 4. sz. 274–275.

Radó István: A festmény amely negyven évig készült. Magyar Hírlap. 1970. okt. 24.

## TIHANYI LAJOS

Brassai-Tihanyi Lajosról. Élet és Irodalom. 1970. 14. évf. 15. sz. 12.

## TOPOR ANDRÁS

B. J.: Topor András festőművész. Hajdú-Bihari Napló. 1970. dec. 11.



# TÓT ENDRE

Frank János: Tót Endrénél. Élet és Irodalom. 1970. 14. évf. ápr. 25.

# TÓTH LÁSZLÓ

Agopcsa Marianna: Látogatás Tóth László műtermében. Utunk. (Koloszvár) 1970. 25. évf. 38. sz. 11.

# TÓTH MENYHÉRT

Izes Mihály: Tóth Menyhért világa. Művészet. 1970. 11. évf. 7. sz. 41–42. Képpel.

# TÓTH SÁNDOR

Laczkó Katalin: Tóth Sándor. Tiszatáj. 1970. 24. évf. 2. sz. 160–162.

# TULL ÖDÖN

Dévényi Iván: Tull Ödön. (1870–1911) Művészet. 1970. 11. évf. 6. sz. 9.

# TURY MÁRIA

Méry Éva: Tury Mária. Népiújság. 1970. aug. 30.

# UDVARDI ERZSÉBET

Balogh Elemér: Fényözönben. Napló. 1970. febr. 15.

Frank János: Udvardi Erzsébetnél. Élet és Irodalom. 1970. 14. évf. 46. sz. 12.

Tasnádi Attila: Alkotóműhelyben. (Udvardi Erzsébet) Kortárs. 1970. 14. évf. 3. sz. 499–500.

Zsigmond Mária: Táj, ember, idő. Nők Lapja. 1970. aug. 8.

# UITZ BÉLA

Romváry Ferenc: Miért szép? Uitz képe. Dunántúli Napló. 1970. febr. 15.

# ÚJVÁRI LAJOS

Fábián Gyula: Újvári Lajos műhelyében. Kortárs. 1970. 14. évf. 1. sz. 151–152.

# VAJDA JÚLIA

S. Nagy Katalin: Az Ismeretlen Vajda Júlia. Magyar Építőművészet. 1970. 3. sz. 50–51.

# VAJDA LAJOS

S. Nagy Katalin: Vajda Lajosról. Életünk. 1970. 2. évf. 5. sz. 448–451.

Passuth Krisztina: Vajda Lajos (1908–1941) A Magyar Nemzeti Galéria Évkönyve. 1. 1970. 103–114. (Francia nyelven.) 219–222. (Magyar nyelven.)

# VARGA HAJDÚ ISTVÁN

Tüskés Tibor: Diskay Lenke és Varga Hajdú István képei. Jelenkor. 1970. 13. évf. 12. sz. 115–116.

# VASS ELEMÉR

Dévényi Iván: Vass Elemér. Látóhatár. 1970. 20. évf. 1–2. sz. 157–159.

# VASZARY JÁNOS

Fiola Pál: Vaszary János. Bibliográfia. (Bev. Perneczky Géza.) PT Megyei Könyvtára. Kaposvár. 1970. 170 l., 7 t. 24 cm.

Rózsa Gyula: Vaszary János. Hungarian Review. 1970. 4. sz. 11–13. Képekkel.

# VERESS PÁL

Kerégyártó István: Idols. — (The art of Pál Veress.) The New Hungarian Quarterly. 1970. 11. évf. 39. sz. 185–187.

Tornai József: Veress Pál bálványai. Kortárs. 1970. 14. évf. 7. sz. 1174–1175.

# VESZPRÉMI ENDRE

Ecsery Elemér: Veszprémi Endre. Művészet. 1970. 11. évf. 7. sz. 17–19. Képekkel.

# ZIFFER SÁNDOR

NN: Emlékezés egy elfelejtett egri festőre. Népiújság. (Eger) 1970. aug. 26.

# ZILZER GYULA

NN: Látogatás Zilzer Gyulánál. Amerikai Magyar Szó. 1969. aug. 28-i száma alapján közli a Művészet. 1970. 11. évf. 1. sz. 18.

# ZOLTÁN MÁRIA FLÓRA

Frank János: Zoltán Mária Flóránál. Élet és Irodalom. 1970. jan. 17.

# ZOMBORI LÁSZLÓ

D. Fehér Zsuzsa: Zombori László útja. Művészet. 1970. 11. évf. 7. sz. 22–23. Képpel.

# XANTUS GYULA

Dávid Katalin: Xantus Gyula művésze. Műgyűjtő. 1970. 2. évf. 1. sz. 54–55. Képekkel.

# GRAFIKA

# Régi

Csongor Győző: Balla Antal XVIII. századi szegedi kéziratok térképe. III. Vár és palánk. A Móra Ferenc Múzeum Évkönyve. 1. Szeged. 1970. 213–226.

Jajczay János: Pest-budai „zöldmulatságok” (Alt rajzai) Élet és Tudomány. 1970. 25. évf. 17. sz. 776–779.

Márffy Albin: Mefisztó a színre lép. (Zichy Mihály) A Magyar Nemzeti Galéria Évkönyve. 1. 1970. 69–76. (Német nyelven.) 198–202. (Magyar nyelven.)

Péterffy Ida: Fametszetek egy virágének gyűjteményben. Művészet. 1970. 11. évf. 10. sz. 12–13.

Rózsa György: A Nádasdy-Mausoleum és Nicolaus Avancini. Irodalomtörténeti Közlemények. 1970. 4. sz. 466–478.

Somogyi Árpád: A piricsei őegyházi szláv kódex. Művészettörténeti Értesítő. 1970. 19. évf. 4. sz. 272–277.

Strobl Alajos rajzok kerültek elő Pécssett. Szolnok Megyei Néplap. 1970. febr. 11.

# Általános

# Új

Borbás Katalin: Könyvtárnyi ex libris. Műzsák, Múzeumi Magazin. 1970. 1. sz. 21.

Domján József: A színes fametszés útja. Élet és Tudomány. 1970. 25. évf. 32. sz. 1510–1516.

Az Exlibris művészei. 2. (Semsey Andor.) Bp. 1970. Bács-Kiskun m. ny. Kecs-kemét. 1970. 98 lev., ill. — 24 cm.

Fekete Judit: Négy grafikus a plakáttervezés gondjairól. Magyar Nemzet. 1970. máj. 12.

F. L.: A reklámgrafika új szerepben. Beszélgetés Rohonyi Károllyal. Magyar Hírlap. 1970. jún. 6.

Galambos Ferenc: Ex libris a könyv öre. Élet és Tudomány. 1970. 25. évf. 37. sz. 1751–1756.

Gerő Zsuzsa: A gyermekrajzok formanyelvének vizsgálata. Rajztanítás. 1970. 12. évf. 5. sz. 1–5.

G. S.: Történelem-plakátokon. Szabad Föld. 1970. márc. 1.

Kisgrafikai Barátok Köre jubileumi évkönyve. 1959–1969. (Szerk: Galambos Ferenc.) Bp. 1969. Kner ny. 167 l., ill. — 24 cm.

Pélyi Sándor: Grafika a csomagolásban. Ipari Művészet. 1970. 11. 43–44.

Politikai Plakátok. 1945–1948. (Összeáll.: Szintay Jánosné, Fegyő János.) (Bev.: Végvári Lajos.) Bp. 1970. Kossuth K. Kossuth ny. 14 l., 48 t. — 35 cm.

R. Gy.: Illusztráció. Népszabadság. 1970. ápr. 22.

Rényi Péter: Politikai plakátok, politikai periódusok. Kritika. 1970. 8. évf. 5. sz. 1–6.

Réthy István: Ex libris. Műgyűjtő. 1970. 2. évf. 3. sz. 44. Képpel.

Solymár István: Mai magyar grafika. Utunk. (Koloszvár) 1970. 25. évf. 15. sz. 12.

Gy. Szabó Béla: A grafika hamupipőkéje. Utunk — (Koloszvár) 1970. 25. évf. 51. sz. 11.

ÁBRAHÁM RAFAEL, F. J.: Ábrahám Rafael. Műgyűjtő. 1970. 2. évf. 3. sz. 55.

# ANDRUSKÓ KÁROLY

NN: Andruskó Károly (Jugoszlávia) linómetszetei. Békés Megyei Népiújság. 1970. febr. 15.

# BÁRCZI PÁL

Losonci Miklós: Bárczi Pál élményforrásai. Napjaink. (Miskolc) 1970. 9. évf. 2. sz. 4.

# BÁLVÁNYOS HUBA

NN: Így látja a világosságot Bálványos Huba grafikusként. Jelenkor. 1970. 11. évf. 11. sz. 644.

# BENEDEK JENŐ

Kaposvári Gyula: Benedek Jenő festőművész linómetszete a „Munka” című szolnoki belyegsorozathoz. Jász-kun-ság. 1970. 16. évf. 1–2. sz. 26–30.

# BOGNÁR ZOLTÁN

Heille László: Grafikus a Balatonnál. Bognár Zoltán. Művészet. 1970. 11. évf. 8. sz. 34–35. Képpel.

# BORISZ LÁSZLÓ

(harangozó): Egy örült naplója. Borisz László rajzai. Kajla betűk. Esti Hírlap. 1970. márc. 28.

# BUDAY GYÖRGY

Buday György fametszetei. (Bev.: Ortutay Gyula, Jegyz.: Szántó Tibor.) Bp. 1970. Magyar Helikon. Európa. Kner ny. 205 l., — 25 cm.

Galambos Ferenc: Buday György. Élet és Tudomány. 1970. 25. évf. 26. sz. 1215–1219.

# CSOHÁNY KÁLMÁN

Féja Géza: Csohány Kálmán grafikája. Kortárs. 1970. 14. évf. 1. sz. 166–168.

Kiss Dénes: Csohány Kálmán grafikái. Gumiipari Hírlap. 1970. jan. 27.

# CSONTVÁRY KOSZTKA TIVADAR

Márffy Albin: Csonatváry néhány müncheni rajzának ismertetése. A Magyar Nemzeti Galéria Évkönyve. 1. 1970. 77–84. (Francia nyelven.) 203–207. (Magyar nyelven.)

# CZINKE FERENC

Szilágyi Miklós: Czinke Ferenc grafikái. Művészet. 1970. 11. évf. 3. sz. 21–22. Képpel.

# ÉK SÁNDOR

Gyáros László: Ék Sándor. Képes Újság. 1970. aug. 15.

# ERDŐS IMRE PÁL

Muzsnay Árpád: Erdős Imre Pál. Utunk. (Koloszvár). 1970. 25. évf. 41. sz. 9.

# FERY ANTAL

Fery Antal fametszeteinek adatsora. (Ex librise, alkalmi grafikák.) Szerencsi Helytörténeti Múzeum ex libris gyűjteménye. (Szerk: a Múzeum munkaközössége. Vez: Farkas István. Kieg. Semsey Andor.) Szerencs. 1970. 40 l., — 20 cm.

# GADÁNYI JÓZSEF

Bozóky Mária: Gadányi grafikája. Művészettörténeti Értesítő. 1970. 19. évf. 3. sz. 203–222. Képpel.

# GERŐ SÁNDOR

Frank János: Gerő Sándornál. Élet és Irodalom. 1970. 14. évf. márc. 28.

# GROSS ARNOLD

Frank János: Gross Arnold. Műgyűjtő. 1970. 2. évf. 2. sz. 26–28. Képekkel.

Mihályfi Ernő: Gross Arnold-világa. Tükör. 1970. jún. 2.

Erdős György: Gondolatok a „Gross”-írásról. Művészet. 1970. 11. évf. 12. sz. 43–44. Képekkel.

# IMETS LÁSZLÓ

Hamar Imre: Imets László fametszetei. Művészet. 1970. 11. évf. 11. sz. 24.

# KAJÁRI GYULA

P. L.: Kajári Gyula vallomása. Csepel. Olvasó Munkás. 1970. jún. 26.

# KOCZOGH ÁKOS

Szaj Rezső: Koczogh Ákosról. Művészet. 1970. 11. évf. 8. sz. 23. Képpel.

# KOLOZSVÁRY GYÖRGY

Frank János: Kolozsváry Györgynél. Élet és Irodalom. 1970. 14. évf. 30. sz. 12.



## KONDOR BÉLA

Kiss Dénes: Miért szép? Kondor Béla műve. Gumipari Hírlap. 1970. febr. 23.

## KONDOR GYÖRGY

R. Gy.: Kondor György emlékére. Szolnok Megyei Hírlap. 1970. jan. 18.; Somogyi Néplap. 1970. jan. 18.; Napló 1970. jan. 18.; Népiújság. 1970. jan. 18.; Dunántúli Napló. 1970. jan. 18.

## KONECSNI GYÖRGY

Frank János: Konecsni. Élet és Irodalom. 1970. 14. évf. 6. sz. 13.

## KÓS KÁROLY

László Gyula: A rajzoló Kós Károly. Művészet. 1970. 11. évf. 12. sz. 14–15.

## LŐRINCZ GYULA

Szűz Rezső: A hatvanéves Lőrincz Gyuláról. Kortárs. 1970. 14. évf. 3. sz. 498–499.

## MARTYN FERENC

Koczogh Ákos: Martyn Ferenc Berzsenyi rajzai. Élet és Irodalom 1970. 14. évf. 45. sz. 12.

Tüskés Tibor: A szó és a vonal. Martyn Ferenc irodalmi kísérőrajzai. Kaposvár. 1970. Somogyi ny. 69 l., ill. – 21 cm. (Somogyi Múzeum 16.)

Weöres Sándor: Martyn Ferencnek. Jelenkor. 1970. 13. évf. 7–8. sz. 629.

## MAUER DÓRA

Néray Katalin: Mauer Dóránál. Műgyűjtő. 1970. 2. évf. 3. sz. 27–29. Képekkel.

## PALLOS JUTTA

Hajdú Zoltán: Pallos Jutta. Igaz Szó. (Marosvásárhely) 1970. 18. évf. 2. sz. 280–281.

## PÁSZTOR GÁBOR

Frank János: Pásztor Gábor. Műgyűjtő. 1970. 2. évf. 1. sz. 48–50. Képpel.

## REICH KÁROLY

Frank János: Reich Károlynál. Élet és Irodalom. 1970. 14. évf. 34. sz. 12.

## RÉVÉSZ NAPSUGÁR

B. J.: Révész Napsugár, grafikus. Hajdú-Bihari Napló. 1970. dec. 10.

## STETTNER BÉLA

B. Supka Magdolna: Stettner Béla művésze. Műgyűjtő. 1970. 2. évf. 4. sz. 31–32. Képpel.

## Gy. SZABÓ BÉLA

Kovács Iván: A fametsző másik arca. Gy. Szabó Béla pasztelljei. Művészettörténeti Értesítő. 1970. 19. évf. 1. sz. 41–54. Képekkel.; Igaz Szó. 1970. 18. évf. 6. sz. 916–920, és 7. sz. 105–113. Képekkel.

## TAMÁSSI ZOLTÁN

Frank János: Tamási Zoltán. Élet és Irodalom. 1970. 14. évf. 27. sz. 12.

## VÉRTES MARCELL

Galambos Ferenc: Vértés Marcell. Látóhatár. 1970. 20. évf. 11–12. sz. 1120–1125.

## WEINACHT PÉTER

Losonci Miklós: Weinacht Péter készülődése. Művészet. 1970. 11. évf. 1. sz. 33.

## IPARMŰVÉSZET – NÉPMŰVÉSZET

### a) Általános cikkek

Bándi Dezső: Naiv művészet, népművészet, műkedvelő művészet. Utunk. (Kolozsvár). 1970. 25. évf. 3. sz. 9. Képekkel.

Bodgál Ferenc: A néprajzi érdeklődés szélesedése Miskolcon és Borsodban 1844-től az első világháborúig. A Herman Ottó Múzeum Évkönyve. 9. 1970. 323–340. Képekkel. (Német kivonattal.)

Bojár Iván: Az iparművészet változó világa. Magyar Hírlap. 1970. ápr. 26.

Boross Marietta: A felszabadult népművészet az alkotások tükrében. Népművészet, Házipar. 1970. 11. évf. 4. sz. 2–3.

Csatkai Endre: Régi soproni kereskedő cégek. Soproni Szemle. 1970. 24. évf. 3. sz. 201–209.

Császár László: Az iparosodás értékes emlékei. Budapest. 1970. 8. évf. 8. sz. 38–40. Képekkel.

Domanovszky György: Über die Unpersönlichkeit der Volkskunst. Acta Ethnographica. 1970. Tom. 19. 107–118.

Fél Edit–Hofer Tamás–Csilléry Klára, K.: A magyar népművészet. (2. kiad.) Bp. 1970. Corvina, Kossuth ny. 94 l., 111 t. – 24×21 cm.

Györgyi Erzsébet: Karácsonyi szokásaink. Lakáskultúra. 1970. 4. sz. 8–11.

Katona Imre: Modern iparművészetünk néhány kérdése. Képek, mozaikok iparművészetünk negyedszázadából. Művészettörténeti Értesítő. 1970. 19. évf. 4. sz. 278–283.

Koczogh Ákos: Fiatal iparművészek. Szocialista Művészetért. 1970. 13. évf. 9. sz. 5.

Koczogh Ákos: 25 év mérlegén a magyar iparművészet. Magyar Nemzet. 1970. márc. 1.

Koczogh Ákos: Iparművészetünk nyitott kérdései. Ipari Művészet. 1970. 11. 3–11.

Koczogh Ákos: Környezetkultúra tegnap és ma. Műzsák, Múzeumi Magazin. 1970. 2. sz. 34–35.

Koczogh Ákos: Lakások a „falanszterben” Műgyűjtő. 1970. 2. évf. 2. sz. 51–53.

Koczogh Ákos: A magyar iparművészet rangja. Rajztanítás. 1970. 12. évf. 4. sz. 21–22.

Kovács Gyula: Népművészet, magyar művészet. Kortárs. 1970. 5. sz. 772–773

Lengyel Györgyi: Híjú népművészek. Népművészet, Házipar. 1970. 11. évf. 10. sz. 8–9.

Lengyel Györgyi: Huszonöt év mérlegén a magyar iparművészet. Magyar Nemzet. 1970. febr. 9.

Lengyel Györgyi: Népi iparművészetünk 25 éve. Népművészet, Házipar. 1970. 11. évf. 3. sz., 4. sz., 5. sz., 6. sz., 7. sz., 8–9.

m. k.: Iparművészet + giccs?! Népművelés, Házipar. 1970. 17. évf. 12. sz. 44.

Népi kultúra Borsodban. (A miskolci Földes Ferenc gimnázium Istvánffy Gyula néprajzi szakkörének évkönyve.) 1. (Szerk: Márai Gyula.) Miskolc. 1970. Városi Tanács soksz. 112 l., 7 t. – 29 cm.

Pécsiné, Ács Sarolta: Kalocsa népművésze. Kalocsa. 1970. Városi Tanács. Bács-Kiskun m. ny. 105 l., 28 t. – 20 cm.

R. L.: Az iparművészek és a szövethetetek gyümölcsözőbb kapcsolatáról. Szövetkezeti Hírlap. 1970. jún. 27.

Takács Imre: A paraszti kultúra emlékei. Műgyűjtő. 1970. 2. évf. 2. sz. 18–19

Voigt Vilmos: Von Neofolclorismus in der Kunst. Acta Ethnographica. 1970. tom. 19. 401–423.

### b) Céhtörténet

Bodő Sándor: Borsodi, abauji és zempeleni céhpecsétek. A Herman Ottó Múzeum Évkönyve. 9. 1970. 189–226. Képekkel. (Német kivonattal.)

Bunta Magdolna: Középkori céhpecsétek. Folia Archaeologica. 1970. 21. évf. 147–156. Képekkel. (Német kivonattal.)

Gábrly György: A pesti hangszerkészítő céh mesterkönyve. Folia Archaeologica. 1970. 21. évf. 193–200. (Német kivonattal.)

### c) Népi építészet

Bakó Ferenc: Népi építkezés Eger környékén a XVIII. század derekán. Az Egri Múzeum Évkönyve. 7. 1970. 257–311. (Német kivonattal.)

Dankó Imre: Két homoki hajdúváro népi építkezése. A Debreceni Dér Múzeum Évkönyve. 1968. Debrecen. 1970. 255–326.

Filep Antal: A kisalföldi lakóház helye népi építkezésünk rendszerében. Ethnographia. 1970. 81. évf. 2–4. sz. 327–349. Képekkel. (Orosz és német kivonattal.)

Gilyén Nándor: Budapest népi építészeti emlékei. Műemlékvédelem. 1970. 14. évf. 2. sz. 108–112.

Juhász, A.: Das Leben im Bauernhaus von Tápé. 1. A Móra Ferenc Múzeum Évkönyve. 1. Szeged. 1970. 159–188.

Sápi Lajos: Népi emlékek Debrecenben. Műemlékvédelem. 1970. 14. évf. 4. sz. 234–236.

Tagányi Zoltán: A homlokzati árkád. Ethnographia. 1970. 2–4. sz. 398–420. Képekkel. (Orosz és német kivonattal.)

Temesváry Kálmán: A vitonyai malmok története. A Veszprém Megyei Múzeumok Közleményei. 9. 1970. 85–88.

d) Ötvösség, fegyver, vas- és bronzművesség

### Régi

Baranyai Béláné: A detki kehely. Művészettörténeti Értesítő. 1970. 19. évf. 4. sz. 265–271.

Csatkai Endre: Mi lett a soproni 1848-as fegyvernek. Soproni Szemle. 1970. 24. évf. 3. sz. 263.

Dienes István: A honfoglalók ötvösművészete. Műzsák, Múzeumi Magazin. 1970. 1. sz. 8–9.

Héjjné, Détári Angéla: Az Iparművészeti Múzeum kincsgyűjteménye. I–II. Budapest. 1970. 8. évf. 8. sz. 23–25; 9. sz. 23–25. Képekkel.

Komjáthy Miklós: Szent István koronája-e a szent korona? Élet és Tudomány. 1970. 25. évf. 43. sz. 2023–2027.

Kopunovics Béláné: A magyar önművéség. Élet és Tudomány. 1970. 25. évf. 50. sz. 2375–2381.

Kovács László: A budapesti lándzs. A magyar királylándzsá történetének vázlata. Folia Archaeologica. 1970. 21. évf. 127–146. Képekkel. (Francia kivonattal.)

Mihalik S.: Der Goldschmied Sebastian Hann. 1645–1713. Acta Hist. Art. 1970. Tom. 16. Fasc. 3–4. 151–200. Képekkel.

Mihalik Sándor: „Hann Sebestyén ötvös 1645–1713.” c. akadémiai doktori értekezés vitája. Opponentek: Genthon István, László Gyula, Radocsay Dénes. Művészettörténeti Értesítő. 1970. 19. évf. 2. sz. 173–183.

Parádi Nándor: Az etei XVI. századi kincslet. A Szekszárdi Balogh Ádám Múzeum Évkönyve. 1. 1970. 223–236. (Angol kivonattal.)

Sellye Ilona: Adatok az arrabonai fém-művességhez. Arrabona. A Győri Múzeum Évkönyve. 12. 1970. 69–82.

Somogyi Árpád: Régi pesti ötvösművészet. Budapest. 1970. 8. évf. 7. sz. 38–40. Képekkel.

Sz. J.: Koronaékszerek. Műzsák, Múzeumi Magazin. 1970. 2. sz. 30–31.

Temesvári Ferenc: A kisipari fegyvergyártás gazdaságtörténeti kérdései a XIX. században. Folia Archaeologica. Bp. 1970. 21. k. 201–218. (Német kivonattal.)

Váczy Péter: Karoling művészet Pannóniában. A Cundpald kehely. 1–2. Soproni Szemle. 1970. 24. évf. 3. sz. 210–224; 4. sz. 289–306.

Vincze L.: I. István ereklyéje Dubrovnikban. Magyar Hírlap. 1970. aug. 17.



## Általános

- Dömölki Lajos*: A zománckép mint dísz. Lakáskultúra. 1970. 1. sz. 25.
- Páll Endre*: Az orvosotthon ötvös faldekorációi. Művészet. 1970. 11. évf. 11. sz. 18–19. Képpel.
- Sárádi Kálmán*: Rézszí kovácsolás. Bp. 1970. Műszaki Kiadó. Révai ny. 239 l., ill. — 24 × 22 cm.
- CZUCZAY JÓZSEF**
- Bodri Ferenc*: Bemutatjuk Czuczay József kovácsművészt. Forrás. 1970. 2. sz. 85–87. Képpel.
- KOZMA ISTVÁN**
- Nagy Tibor*: Kozma István fiatal nagybányai fémlemezdomborítóműves. Művészet. 1970. 11. évf. 11. sz. 20–22.
- MÁTÉ JÁNOS**
- Páll Endre*: Máté János ötvösművész. Művészet. 1970. 11. évf. 9. sz. 20–21. Képpel.
- PERCZ JÁNOS**
- Révész Zsuzsa*: Percz János új művei. Művészet. 1970. 11. évf. 3. sz. 46–47. Képpel.
- RASZLER KÁROLY**
- Czippán György*: Raszler Károly. Csepel. Olvasó Munkás. 1970. jún. 26.
- Harangozó Márta*: Friss élmény részlemez. (Raszler Károly műtermében.) Esti Hírlap. 1970. márc. 9.
- STEFÁNIAI EDIT**
- Földes Anna*: Rézmesék, zománckölmények. Nők Lapja. 1970. aug. 28.
- Láng László*: A zománc művésze. Képes Újság. 1970. máj. 16.
- SZÉKELY ILDIKÓ**
- *Csolnoki* —: Ötvösműhely az esztergomi Montmartre-on. Dolgozók Lapja. 1970. máj. 23.
- TARNAI GYULA**
- Páll Géza*: A vas művésze. Keletmagyarország. 1970. máj. 1.

## e) Érem, pénz

## Régi

- Albeker Mária—Biróné, Sey Katalin*: Antonianus lelet Felsőtengelicről. Numizmatikai Közöny. 1970. (1969–1970) 68–69. évf. 13–23.
- Biróné, Sey Katalin—Gedai István*: Száz dukátos arany. Műzsák, Múzeumi Magazin. 1970. 1. sz. 10–11.
- Gedai István*: A nyáregyházi lelet éremanyaga. Numizmatikai Közöny. 1969–1970. 68–69. évf. 25–42. (Német kivonattal.)
- Gedai István—Kőhegyi Mihály*: XVII. századi régi pénzlelet Ócsényből. A Szekszárdi Balogh Ádám Múzeum Évkönyve. 1. 1970. 237–251.
- Gergelyi Imre*: A hőmezővásárhelyi éremlelet. A Móra Ferenc Múzeum Évkönyve. 1. 1970. Szeged. 59–63.
- Gimesy Zoltán*: Jubileumi emlékérmek. Ipari Művészet. 1970. 4. sz. 29–34.
- Hőgye István*: Olaszliszka város szükségpénzei 1849-ben. Numizmatikai Közöny. 1969–1970. 68–69. évf. 77–78. (Német kivonattal.)
- Hőgye István*: XVIII. századi hamis pénzek leírása. Numizmatikai Közöny. 1969–1970. 68–69. évf. 76–77. (Német kivonattal.)
- Huszár Lajos*: A hamis Otto dénárók kérdése. Az Érem. 1970. 53–54. sz. 10–12.
- Huszár Lajos*: A lengyel pénzek forgalma Magyarországon. a XVI–XVII. században. Numizmatikai Közöny. 1969–1970. 68–69. évf. 57–62. (Német kivonattal.)
- Huszár Lajos*: Részlet Sopron középkori pénztörténetéből. Soproni Szemle. 1970. 24. évf. 3. sz. 256–259.

- Huszár Lajos*: Az 1861. évi országgyűlés emlékérmének készítője. Numizmatikai Közöny. 1969–1970. 68–69. évf. 78–80. (Német kivonattal.)
- Huszár Lajos*: Bezerédy Ignác plakettje. Arrabona. 12. A Győri Xantus János Múzeum Évkönyve. 1970. 165–170.
- Krenelsz Géza*: A hildesheimi aranydukát. Az Érem. 1970. 53–54. sz. 20.
- Pohl Artúr*: Hunyadi János pénzverése. Numizmatikai Közöny. 1969–1970. 68–69. évf. 49–56. (Német kivonattal.)
- Pohl Artúr*: V. László ismeretlen denárja. Numizmatikai Közöny. 1969–1970. 68–69. évf. 73. (Német kivonattal.)
- Pohl Artúr*: Ujlaki Miklós pénzverési rendelkezése Szében városához 1445-ben. Numizmatikai Közöny. 1969–1970. 68–69. évf. 74. (Német kivonattal.)
- Szepessy Géza*: Egy esztergomi pénzlelet a XVI. századból. Numizmatikai Közöny. 1969–1970. 68–69. évf. 75–76. (Német kivonattal.)
- Thuróczy Rezső*: Otho a 95 napos római császár. Az Érem. 1970. 53–54. sz. 16.
- Vajay Szabolcs*: Idegen címer Nagy Lajos két denárján. Numizmatikai Közöny. 1969–1970. 68–69. évf. 43–47. (Francia kivonattal.)

## Új

- Huszár Lajos*: A Lotz érem viaszmodellje. Művészettörténeti Értesítő. 1970. 19. évf. 4. sz. 289–290.
- Juhász Andor*: Modern ezüstpénzek, emlékpénzek. (összeáll.) Bp. 1970. Bács-Kiskun m. ny. 55 l., ill. — 21 cm. — *kl* —: Aszklepiosz és a kígyó a magyar orvosmeken. Az Érem. 1970. 53–54. sz. 21.
- Pávó Elemér*: A papírpénz helye a gyűjtemények rendszerében. Az Érem. 1970. 53–54. sz. 13–15.
- Tólas Géza*: Egy ritka ezredtulajdonosi emlékérméről. Az Érem. 1970. 53–54. sz. 22.
- Tóth Antal*: Budapest új emlékérmek. Budapest. 1970. 8. évf. 2. sz. 18–19. Képpel.
- Varannai Gyula*: Megkerült egy elvesztettnek hitt plakett. Az Érem. 1970. 53–54. sz. 17.
- Vezér Erzsébet*: Ady portré Kanadából. Műzsák, Múzeumi Magazin. 1970. 3. sz. 32.
- f) Textil, szőnyeg, viselet, gobelin, hímzés

## Régi

- Bartók Imre*: A keleti szőnyegek hazánkban. Művészettörténeti Értesítő. 1970. 19. évf. 2. sz. 148–172.
- Báldy Bellosics Flóra*: A régi népi takácsok élete Nagybaracsán és környékén. Baja. 1969. Bács Kiskun m. ny. 31 l., 24 t. (A Bajai Türr István Múzeum Kiadványai 16.)
- Bobrowsky, Ida*: Spätmittelalterliche ungarische Leinentücher mit Baumwollmusterung. Acta Hist. Art. 1970. Tom. 16. Fasc. 3–4. 231–259. Képpel.
- Csilléry Klára, K.*: Az Árpádokori veremház üldögére és a házbeli szövőszék kérdése. Néprajzi Értesítő. 1970. 52. évf. 59–84. Képpel. (Német kivonattal.)
- Domonkos Ottó*: A kesztyűsők munkájáról. Arrabona. 12. A Győri Múzeum Évkönyve. 1970. 213–228.
- Egyed Edit*: Régi szövött textiliák az Iparművészeti Múzeumban. Budapest. 1970. 8. évf. 3. sz. 23–25. Képpel. 4. sz. 23–25. Képpel.

- Endrei Walter*: Középkori angol textilimportunk gyapjuszövetei. Századok. 1970. 104. évf. 2. sz. 288–299.
- Fehér Géza*: Bőrkáftán a mohácsi csatából. Műzsák, Múzeumi Magazin. 1970. 1. sz. 12–13.
- Floridián Mária*: A paraszti ruházat változása Nógrád megyében. Néprajzi Értesítő. 1970. 52. évf. 85–97. (Német kivonattal.)
- Gáborján Alice*: Adatok a szűr kialakulásához. Ethnographia. 1970. 81. évf. 2–4. sz. 476–490. Képpel. (Orosz és német kivonattal.)
- Horváth Béla*: A tiszaozvényi pártá és pártáöv. Folia Archaeologica. 1970. 21. évf. 157–168. Képpel. (Német kivonattal.)
- Horváth Terézia*: „Röfösárk” a kapuvári népviseletben. Ethnographia. 1970. 81. évf. 2–4. sz. 506–515. (Orosz és német kivonattal.)
- T. Knotik Márta*: Szabadrajzú szőrös párnavegék a Dél-Alföldön. A Móra Ferenc Múzeum Évkönyve. 1. 1970. Szeged. 119–157.
- Ifj. Kodolányi János*: Az obi-ugor testi ruhák kialakulásának kérdéséhez. Néprajzi Értesítő. 1970. 52. évf. 44–48. (Német kivonattal.)
- Lajos Árpád*: A fonó folklórisztikai kutatásának problémái. A Herman Ottó Múzeum Évkönyve. 9. 1970. 341–373. (Német kivonattal.)
- Lengyel Györgyi*: Népművészeti alkotások elemzése. Rajztanítás. 1970. 12. évf. 4. sz. 23.
- Molnár, László*: Das Pester Modeblatt, (Pesti Divatlap.) und das ungarische Kunstgewerbe. Annales Univ. Scient. Bp. de Rolando Eötvös nom. Sec. Hist. 1970. Tom. 11. 251–268.
- Szilvitsky Margit*: Öltözködés, divat, művészet. (Ill. a szerző.) 3 köt. Bp. 1970. Corvina. Zrínyi ny. 83 + 102 + 65 l., — 16 cm.

## Új

- Dala József*: A színes népviseletről és a summásáról híres Matyóföld. Élet és Tudomány. 1970. 25. évf. 35. sz. 1054–1059.
- Koczogh Ákos*: A nagyipari textiltervezés művészi színvonalának emelése. Ipari Művészet. 1970. 3. sz. 3–14.
- Lengyel Györgyi*: Baranyai szőttes a múltban és ma. Népművészet, Háziipar. 1970. 11. évf. 1. sz. 8–9.
- Lengyel Györgyi*: Keresztzemes kézimunkák. Bp. 1970. Kossuth k. Athenaeum ny. 188 l., 6 t. — 19 × 20 cm. NN: Halványuló világhír? — A halasi csipkéről. Népművészet, Háziipar. 1970. 11. évf. 9. sz. 8–9.
- Perneczky Géza*: Meandering Rivers of Art. The New Hungarian Quarterly. 1970. 11. évf. 37. sz. 198–202.
- BÁN ISTVÁN**
- Major Máté*: Bán István szőnyegei. Magyar Építőművészet. 1970. 6. sz. 51.
- DOMANOVSKY ENDRE**
- Bánszki Pál*: Domanovszky Endre gobelinje. Bp. Gellért Szálló. Népművelés. 1970. 17. évf. 6. sz. 46.
- KÁDÁR ANNI**
- Vadas Zsuzsa*: Tervezte: Kádár Anni. Csepeli Posztó. 1970. febr. 18.
- KORDOVÁNER JÁNOS**
- *r-l*: A Kordovánér szőnyegek. Népművészet, Háziipar. 1970. 11. évf. 7. sz. 4–5.
- NEMES ISTVÁN**
- Tibély Gábor*: Nemes István. Művészet. 1970. 11. évf. 7. sz. 20–21.
- NÉMETH ÉVA**
- Fehér Rózsa*: Hagyományok örököse. Képes Újság. 1970. márc. 21.



## TAKI JÓZSEF

*th Elemér:* Pataki József festő szőnyeg-terveiről. Nőgrád. 1970. szept. 15.

## TRY MÁRIA

*th Mária:* Tury Mária új munkája. Nők Lapja. 1970. júl. 18. Képekkel.

g) Fazekasság, kerámia, porcelán, üveg, mozaik

## égi

*örnyei Sándor:* Patikai ereklyék. Műzsák, Múzeumi Magazin. 1970. 3. sz. 26–27.

*ranaszói Szilvia:* Színes kövek művészete. Bp. 1970. Corvina. Egyet. ny. 45 l., ill. – 23 cm.

*Ioffmann András:* Újabb adalékok a mezőcsáti kerámia történetéhez. A Borsod-Abaúj-Zemplén megyei honismereti gyűjtők fóruma. Miskolc. 1970.

*Katona Imre:* Az Iparművészeti Múzeum magyar kerámiái. Budapest. 1970. 8. évf. 7. sz. 23–25. Képekkel.

*Katona Imre:* Hüttner József kerámikus munkái az Iparművészeti Múzeumban. Az Iparművészeti Múzeum és a Hopp Ferenc Keletázsiai Múzeum Évkönyve. 12. 1969. Bp. 1970. 113–124. (Német kivonattal.)

*Krisztinkovich Béla:* Újabb szempontok a habán kerámia hatásáról a dunántúli fehéredényességre. A Veszprém Megyei Múzeumok Közleményei. 9. 1970. 89–94.

*Löfler Lajosné:* A közép-tiszai fazekasközpontok. Népművészet, Háziipar. 1970. 11. évf. 6. sz. 12–13.

*Molnár László:* A Herendi Porcelángyár művészeti törekvései 1825–1850 között. A Veszprém Megyei Múzeumok Közleményei. 9. 1970. 111–124. (Német, francia, orosz, kivonattal.)

*Molnár László:* Porcelángyártással kísérletezők Apátfalván. Az Egri Múzeum Évkönyve. 1970. 7. k. 249–310. (Angol kivonattal.)

*Nékám Lajosné:* A pécsi Zsolnay gyár első készítményei és jegyei. Az Ipar művészeti Múzeum és a Hopp Ferenc Keletázsiai Művészeti Múzeum Évkönyve. 12. 1969. Bp. 1970. 125–137. (Német kivonattal.)

*Sikola Győző:* Herendi porcelán. Bp. 1970. Műszaki Kiadó. Kossuth ny. 137 l., 40 t. – 24 cm.

*Szalontai Barnabás:* Kerámia a nyírbátori paraszti háztartásban. Debrecen. 1970. Alföldi ny. Debrecen. 241 l., ill. – 24 cm.

*Takács Béla:* Parádi üvegművészet. Bp. 1970. Műszaki Kiadó. Révai ny. 144 l., ill. – 19 cm.

*Tábori Hajnalka:* A Déri Múzeum népies üvegfestményei. A Debreceni Déri Múzeum Évkönyve. 1968. Debrecen. 1970. 399–427.

## Új

*Brestyánszky Ilona:* Iparművészek a fővárosért. 1. Kerámikusok. Budapest. 1970. 8. évf. 11. sz. 18–20. Képekkel.

*Domanovszky György:* Hol tart a magyar kerámiaművészet? Művészet. 1970. 11. évf. 1. sz. 30–31.; 2. sz. 21–23.

*Dvorszky Hedvig:* Modern kerámia. (A siklósi kísérlet.) Valóság. 1970. 13. évf. 1. sz. 89–93.

*László Miklós:* Egy feltámadt műfaj. – Az üvegfestészet. Magyarország. 1970. febr. 22.

*R. I.: Herend hírvivői.* Napló. 1970. dec. 10.

*Szinyei Merse Anna:* Fiatal magyar kerámikusok. Kritika. 1970. 8. évf. 3. sz. 17–21. Képekkel.

## BALCZÓ EDIT

*Molnár Zolt:* Kerámiafal állatokkal. Nőgrád. 1970. jún. 7.

## BARCSAY JENŐ

*Prukner Pál:* Arany háttér, színes üvegmozaik. Monumentális kompozíció a szentendrei Művelődési Házban. Barcsay Jenő születésnapja. Esti Hírlap. 1970. jan. 14.

## BOD ÉVA

*Bencze László:* Bod Éva a kerámia és a kémia művésze Kortárs. 1970. 14. évf. 6. sz. 1006–1008.

## BURKUS JÁNOS

*F. J.: Burkus János. Műgyűjtő.* 1970. 2. évf. 4. sz. 40.

## CZUGH MIKLÓS

*Török András:* A gelencsér unokája. Zalai Hírlap. 1970. nov. 20.

## DURAY TIBOR

*M. Szabó Anna:* Monumentális színes üveglablakok Debrecenben. Hajdú-Bihari Napló. 1970. nov. 19.

## GESZLER MÁRIA

*Farkas Imre:* Zenélő, mesélő világ. Műtemblátogatáson Geszler Máriánál. Vas Nép. 1970. febr. 22.

## GORKA GÉZA

*Nagy Tibor:* Gorka Géza színes üveggel társított kerámiája. Élet és Tudomány. 1970. 25. évf. 15. sz. 681–684.

## GORKA LÍVIA

*Koczogh Ákos:* Beszélgetés Gorka Líviával. Műgyűjtő. 1970. 2. évf. 1. sz. 44–46.

*Murdán Jenő:* Gorka Lívia. Utunk (Kolozsvár) 1970. 25. évf. 35. sz. 11.

## KÁNTOR SÁNDOR

*Fábián Gyula:* Kántor-Karcag. Kortárs. 1970. 12. sz. 2009–2011.

*Sipos Gyula:* A törekeny cserép ércnél maradandóbb. Képes Újság. 1970. nov. 21.

*Somogyi Árpád:* Kántor Sándorról. Kritika. 1970. dec.

## KOVÁCS ÉVA

*(mátyás) Kovács Éva* kerámikusművésznél. Magyar Ifjúság. 1970. nov. 13.

## KOVÁCS MARGIT

*Koczogh Ákos:* The Art of Margit Kovács. The New Hungarian Quarterly. 1970. 11. évf. 40. sz. 185–187.

*Véghvári Lajos:* Kovács Margit. Műgyűjtő. 1970. 2. évf. 2. sz. 29–30.

## MAJOROS HÉDI

*Frank János:* Majoros Hédinél. Élet és Irodalom. 1970. 14. évf. 26. sz. 12.

## MAJOROS JÁNOS

*Frank János:* Majoros Jánosnál. Élet és Irodalom. 1970. 14. évf. 42. sz. 12.

## MATTIONI ESZTER

*B. F.: Mattioni Eszter* művészete. Népművészet. 1970. ápr. 26.

*Fehér Rózsa:* A hímeskő alkotója. Képes Újság. 1970. febr. 7.

## NÉMETH MAGDA

*Filep István:* Németh Magda. Lakáskultúra. 1970. 3. sz. 8.

## SCHRAMMEL IMRE

*Szinyei Merse Anna:* Schrammel Imre kerámikusművészről. Kortárs. 1970. 14. évf. 5. sz. 839–840.

## SIMÓ ÁGOSTON

*Katona Imre:* Simó Ágoston kerámikus. Művészet. 1970. 11. évf. 4. sz. 43–44. Képekkel.

## SZABÓ ALAJOS

*NN:* Hat négyzetméter üvegmozaik Sopron új nevezetessége. Magyar Nemzet. 1970. okt. 14.

## SZABÓ ERZSÉBET

*Koczogh Ákos:* Szabó Erzsébet az üveg művésze. Művészet. 1970. 11. évf. 8. sz. 20–22. Képekkel.

*Szémann Béla:* Az üveghuták művészete. Beszélgetés Szabó Erzsébet Munkácsy-díjas üvegművésszel. Népszava. 1970. márc. 21.

## SZABÓ JÁNOS

*Nékám Lajosné:* Szabó János erdélyi kerámikus. Művészet. 1970. 11. évf. 1. sz. 32.

## TORMA ISTVÁNNÉ

*Filep István:* Torma Istvánné, porcelán-tervező. Lakáskultúra. 1970. 1. sz. 14.

## THURY LEVENTE

*Solymár István:* Thury Levente műhelyében. Művészet. 1970. 11. évf. 5. sz. 40–41. Képekkel.

## TURY MÁRIA

*NN:* Tury Mária mozaikja a szekszárdi Művelődési Központban. Magyar Építőművészet. 1970. 5. sz. 20–27.

## Z. GÁCS GYÖRGY

*Ibrányi Tóth Béla:* Színek, formák és a lélek nyugalma. Képes Újság. 1970. ápr. 11. Képekkel.

## h) Bútor, fafaragás

## Régi

*Berta István:* Egy mesterember életútja. Budai József pápai ácsmester emlékkönyve. A Veszprém Megyei Múzeumok Közleményei. 9. 1970. 197–214.

*Csilléry Klára, K.: „Ósi hagyaték” – „felülről érkezett szálladék”? (A szék történetének kezdetei.)* Ethnographia. 1970. 81. évf. 2–4. sz. 453–466. (Német kivonattal.)

*L. M.: Gótikus eredetű tőkölí szövétnek-tartó. Műgyűjtő.* 1970. 2. évf. 4. sz. 49.

*Sápi Lajos:* Faragott kapuk Debrecenben. A Debreceni Déri Múzeum Évkönyve. 1968. Debrecen. 1970. 371–398.

*Szabolcsi Hedvig:* Le rayonnement en Hongrie des „oeuvres diverses” de Lalonde. Acta Hist. Art. 1970. Tom. 16. Fasc. 1–2. 95–104. Képekkel.

*Szabolcsi Hedvig:* Magyar bútorművészség a 18–19. század fordulóján. Európai kapcsolatok és stíluskérdések” című kandidátusi értekezésének vitája. Opponensek: Zádor Anna, Kubinszky Mihály. Művészettörténeti Értesítő. 1970. 19. évf. 3. sz. 226–239.

*Szabolcsi Hedvig:* Sarokbútor. Lakáskultúra. 1970. 3. sz. 16–19. Képekkel.

*Új*

*Bojár Iván:* Gondolatok a belsőépítésetről. Magyar Hírlap. 1970. dec. 29.

*Frank János:* Jegyzetek a képekteretről. Műgyűjtő. 1970. 2. évf. 3. sz. 57.

*H. E.: Van-e jövője a farost intarziának. Dunántúli Napló.* 1970. máj. 17.

*Juhász István:* Bútorújdonságok. Műszaki Élet. 1970. 25. évf. 4. sz. 1–8.

*Kubinszky Mihály:* Bútorok az 1969. évi Budapesti Őszi Vásáron. Magyar Építőművészet. 1970. 1. sz. 60–61.

## BÁLINT FERENC

*Boross Marietta:* Arcok a Kaptól emlékiállításról. Bálint Ferenc népi iparművész. Népművészet, Háziipar. 1970. 11. évf. 2. sz. 6–7.

## BÁNYÁSZ LÁSZLÓ

*H. Bakó L.: Bányász László az intarziamestész technikusa. Kisalföld.* 1970. jún. 26.

## BEKE ISTVÁN

*L. M.: Beke István* magyarkapusi faragása. Műgyűjtő. 1970. 2. évf. 4. sz. 60.

## GRÓF JÓZSEF (1894–1944)

*Szilágyi Béla:* Egy sokoldalú művész portréja. Magyar Építőművészet. 1970. 3. sz. 54.

## HECKENDORFER LÁSZLÓ

*Filep István:* Heckendorfer László. Lakáskultúra. 1970. 2. sz. 24–25.

## KAESZ GYULA

*P. Szabó Éva:* Kaesz Gyula. Művészet. 1970. 11. évf. 2. sz. 23–26. Képekkel.



## KÁLMÁN GYULA

NN: Látogatóban Kálmán Gyula faragónál... Népművészet, Házipar, 1970. 11. évf. 4. sz. 10–11.

## KÁLMÁN ISTVÁN

Tüskés Tibor: Kálmán István műhelyében. Jelenkor. 1970. 13. évf. 12. sz. 117–119.

## MIKÓ SÁNDOR

Bencze Klára: A művészeti alkotómunka feltételei. Beszélgetés Mikó Sándorral... Csepel. Olvasó Munkás. 1970. jún. 26.

F. J.: Mikó Sándor. Műgyűjtő. 1970. 2. évf. 3. sz. 48.

## NAGY FERENC

Lengyel Györgyi: Nagy Ferenc népi iparművész. Népművészet, Házipar. 1970. 11. évf. 9. sz. 6–7.

## SZINTE GÁBOR

Borbás György: „Göcseji esküvő” (Szinte Gábor faintarziája Zalaegerszegen.) Művészet. 1970. 11. évf. 11. sz. 16–17. Képpel.

### i) Hangszer

Gábrly György: A Pesti hangszerkészítő cég mesterkönyve. Folia Archaeologica. Bp. 1970. 21. k. 193–200. (Német kivonattal.)

### j) Könyvművészet

#### Régi

Csapodiné, Gárdonyi Klára: A magyarországi miniatűrök kis ábécéje. Bp. 1970. Kosuth ny. 32 lev., ill. – 19 cm. Gyürk Ottó: Megfejtető-e a Rohonci kódex. Élet és Tudomány. 1970. 25. évf. 41. sz. 1923–1928.

Körmendy Kinga: Az esztergomi Főszékesegyházi Könyvtár egyik antifonáriumának töredékei az Akadémiai Könyvtár Kézirattárában. Magyar Könyvszemle. 1970. 86. évf. 3. sz. 329–330.

Lajta Edit: „Vízivók” egy budapesti Corvin kódexben. Magyar Izraeliták Orsz. Képviselőtestület Évkönyve. (Szerk: Schreiber Sándor.) Bp. 1970.

Mucsi András: Magyarországi miniatűrök. (Vál. bev.) Bp. 1970. Képzőművészeti Alap. Kosuth ny. 64 lev., ill. – 11×11 cm. (Angol, német, francia, orosz nyelven is.)

Szigeti Kilián: Két középkori erdélyi Graduale eredetének kérdése. Magyar Könyvszemle. 1970. 86. évf. 3. sz. 165–172.

#### Új

Brestyánszky Ilona: Könyvművészetünk negyedszázada. Művészet. 1970. 11. évf. 8. sz. 15.

Galsai Pongrácz: Elkészett beszélgetés Szántó Tiborral. Jelenkor. 1970. 13. évf. 5. sz. 419.

Kass János: A könyv mestere. (Kner Imre.) Új Írás. 1970. 10. évf. 5. sz. 121. Kner Imre gondolatai az életéről az irodalomról, a könyvművészetről. (Vál. és sajtó alá rend. Elek László.) Gyoma. 1970. Kner ny. 124 l., – 19 cm.

Pákolitz István: Szántó Tibor. Jelenkor. 1970. 13. évf. 4. sz. 399.

Rényi Péter: Az új magyar bibliofília műhelye. Tükör. 1970. aug. 18.

Szántó Tibor (szerk.): A szép könyvről. Bp. 1970. Európa. Kosuth ny. 18 lev. – 24 cm.

Szűj Rezső: Keleti Artúr (1889–1969) könyvművészeti munkássága. Magyar Könyvszemle. 1970. 86. évf. 3. sz. 306–314.

Szűj Rezső: Kner Imre a könyv mestere. Ipari Művészet. 1970. 3. sz. 35–36.

Szűj Rezső: A Kner nyomda 1919–1920-ban. Magyar Könyvszemle. 86. évf. 1–2. sz. 67–73.

### k) Ipari forma

Bér Andor: Ipari formatervezés az új mechanizmusban. Ipari Művészet. 1970. 3. sz. 30–32.

Erdőss Pál: Az ipari formatervezés és a rendeltetés. Ipari Művészet. 1970. 2. sz. 32–42.

Frank János: Installáció. Élet és Irodalom. 1970. 14. évf. ápr. 3.

Koczogh Ákos: Napirenden az ipari tervezőművészek problémái, Magyar Nemzet. 1970. ápr. 14.

Mojzer Miklós: Formák. Műgyűjtő. 1970. 2. évf. 2. sz. 32–36.

## MÚZEUMOK ÉS KÉPTÁRAK, MÚZEOLÓGIA

Albertini Béla: Gondolatok az 1969. évi Múzeumi Hónapról. Múzeumi Közlemények. 1970. 2. sz. 63–73.

Alföldi Jenő: A Petőfi Irodalmi Múzeum. Élet és Irodalom. 1970. 14. évf. 47. sz. 7. Arrabona. (A Győri Múzeum Évkönyve.) 12. 1970. (Szerk: Dávid Lajos.) Győr–Sopron m. ny. 408 l., 2 t. – 24 cm.

Artner Tivadar: Séta a múzeumban. 1–2–3. Antik művek között. Az Alföld művészete. A modern francia festészet. Köznevelés. 1970. 26. évf. 17. sz. 43–45; 18. sz. 28–30; 19. sz. 44–46.

A. L.: A Móra Ferenc Múzeum új szerzeményei. Délmagyarország. 1970. márc. 11.

Az 1969. évi Múzeumi Hónap Somogy megyében. Múzeumi Közlemények. 1970. 1. sz. 77–81.

Bakó Ferenc: Beszámoló a múzeumi szervezet 1968. évi tudományos és népművelési munkájáról. Az Egri Múzeum Évkönyve. 7. 1970. 5–16. (Angol kivonattal.)

Bánhidai Tibor: A zalai Zichy Múzeum. Turista. 1970. máj.

Beck Zoltán: 25 éves az orosházi múzeum. Békés Megyei Népiújság. 1970. jún.

Békéscsaba, Munkácsy Mihály Múzeum. Vezető. (Írta: Böör László, Tábori György, Vass István.) Békéscsaba. 1970. Békés m. ny. Gyula. 26 lev., ill. – 21 cm.

Bényi László: A zalai Zichy Mihály Emlékmúzeum. (2. kiad.) Kaposvár. 1970. Somogy m. ny. 28 l., 5 t. – 21 cm.

Bodgál Ferenc: A Herman Ottó Múzeum és a Borsod megyei Honismereti mozgalom. Múzeumi Közlemények. 1970. 2. sz. 44–47.

Bodgál Ferenc: A néprajzi tárggyűjtés módszere. A Borsod-Abauj-Zemplén megyei Honismereti gyűjtők fóruma. Miskolc. 1970.

Csatkai Endre: Egy kisváros múzeum-történetéből. Múzeumi Közlemények. 1970. 1. sz. 115–120.

Csengeryné, Nagy Zsuzsa: A Magyar Nemzeti Galéria az 1964–65-ös esztendőben. A Magyar Nemzeti Galéria Évkönyve. 1. 1970. 149–162. (Francia nyelven.) 240–246. (Magyar nyelven.)

Dankó Imre: A Hortobágyi Pásztor-múzeum új kiállítása. Hajdú Bihari Napló. 1970. aug. 14.

Dankó Imre: Közművelődés és múzeum. Alföld. 1970. 21. évf. 11. sz. 87–89.

Dávid Lajos: Jelentés a Győr–Sopron Megyei Múzeumi Szervezet 1969. évi működéséről. Arrabona. 12. A Győri Múzeum Évkönyve. 1970. 391–406.

Domonkos Ottó: Jelentés a soproni Liszt Ferenc Múzeum 1969. évi munkájáról. Soproni Szemle. 1970. 24. évf. 3. sz. 280–283.

Az Egri Múzeum Évkönyve. 7. Annale Musei Agriensis. 7. Eger. (Szerk: Bak Ferenc.) Alföldi ny. Debrecen. 1970. 390 l. – 24 cm.

Éri István: Beszámoló a Veszprém Megyei Múzeumi Igazgatóság 1969. évi munkájáról. A Veszprém Megyei Múzeumi Közleményei. 9. Veszprém. 1970. 7–33. (Német, francia, orosz nyelvű kivonattal.)

Fülep Ferenc: Az ICOM 1970 évi párizsi ülése. Múzeumi Közlemények. 1970. 3. sz. 40–46.

Gönczy Antal: A közönség és a Múzeumi Hónap. Népművelés. 1970. 17. évf. 12. sz. 20–22.

Héthy Zoltán: Egy múzeumi könyvtár és hálózata. Könyvtáros. 1970. 20. évf. 12. sz. 724–728.

A Hopp Ferenc Keletázsia Művészeti Múzeum emlékkönyve. (1919–1969) (Szerk., bev. Horváth Tibor.) Bp. 1970. NPI. Egyet. ny. 128 l., ill. – 24 cm.

Horváth Tibor: The Foundation and Development of the Ferenc Hopp Museum of Eastern Asiatic Arts. Az Iparművészeti Múzeum és a Hopp Ferenc Keletázsiai Művészeti Múzeum Évkönyve. 12. 1969. Bp. 1970. 163–165.

Horváth Tibor: Report on the Activities of the Ferenc Hopp Museum of Eastern Asiatic Arts in 1968. Az Iparművészeti Múzeum és a Hopp Ferenc Keletázsiai Művészeti Múzeum Évkönyve. 12. 1969. Bp. 1970. 141–157.

Iparművészeti Múzeum. (Tájékoztató.) (Összeáll.: Weiner Mihályné.) Bp. 1970. NPI. Ház. soksz. 19 l., ill. – 20 cm.

Ják Sándor: Az Országos Hadtörténeti Múzeum. Budapest. 1970. 8. évf. 12. sz. 23–25.

J. J.: Múzeumi Hónap. 1970. Hajdú-Bihari Napló. 1970. okt. 4.

Kaposvári Gyula: Múzeum-Közművelődés. Jászkunság. 1970. 16. évf. 3. sz. 119–129.

Kaposvári Gyula: A Szolnok Megyei Múzeumok Közleményei és tervei. Múzeumi Közlemények. 1970. 2. sz. 24–35.

Kádár Márta: Új múzeum ipari régiségekkel. Kisalföld. 1970. aug. 25.

Kerekes Zoltán: Az Országos Hadtörténeti Múzeum új szerzeményei. Hadtörténelmi Közlemények. 1970. 17. évf. 4. sz. 677–701.

Kodolányi János: A Néprajzi Múzeum 25 éve. Múzeumi Közlemények. 1970. 2. sz. 3–11.

Korék József: A múzeumok helye a közművelődésben. Múzeumi Közlemények. 1970. 3. sz. 28–34.

Koroknay Éva: Az Iparművészeti Múzeum. Kisgyűjtemények. Budapest. 1970. 8. évf. 1. sz. 23–25. Képpel.

Környei Elek: A zebegényi Szőnyi István Emlékmúzeum. Fejér Megyei Hírlap. 1970. szept. 6.

Kristóf Attila–Ruffy Péter–Baróti Géza: Magyar Nemzeti Galéria. Magyar Hírek. 1970. febr. 7.

Lukácsy Sándor–Gink Károly: Az Iparművészeti Múzeum. Bútor. Budapest. 1970. 8. évf. 2. sz. 23–25. Képpel.

Magyar Nemzeti Galéria. (Vezető. Írta és összeáll.: Pogány Ö. Gábor.) Bp. 1970. Fejér m. ny. 24 lev., ill. – 20 cm.

Magyar Nemzeti Galéria állagjegyzéke. 3/a. (Az Új Magyar Képtár állagjegyzéke. A–B 1. köt. Szerk: Bodnár Éva.) Bp. 1970. Főv. ny. soksz. 397 l. – 20 cm.

Márffy Albin: Népművelés a Magyar Nemzeti Galériában. Népművelés. 1970. 17. évf. 7. sz. 40–41.

Mészáros Gyula: A Szekszárdi Balogh Ádám Múzeum tudományos és népművelő tevékenysége tanácsai kezelése



- óta. A Szekszárdi Balogh Ádám Múzeum Évkönyve. I. 1970. 5–18.
- Iézsáros Márta*: Az 1969. évi szakmai felmérés néhány tapasztalata. Múzeumi Közlemények. 1970. 1. sz. 39–47.
- Iolnár Aurél*: Múzeumi séták. Magyar Nemzeti Múzeum. Múzsák, Múzeumi Magazin. 1970. 4. sz. 6–9.
- Jagy Zoltán*: Az Esztergomi Vármúzeum kialakításának programja. Múzeumi Közlemények. 1970. 3. sz. 72–133.
- 1 *Néprajzi Múzeum* 1969. évi tárggyűjtése. Néprajzi Értesítő. 1970. 52. évf. 99–180. Képekkel.
- N.V.: A Szépművészeti Múzeum 1968-ban. Bulletin du Musée Hongroise des Beaux-Arts. No. 34–35. 151–157, ill. 233–235.
- Pfanel Egon*: Öntöde Múzeum. Bp. II. Ganz u. Magyar Építőművészet. 1970. 1. sz. 42–45.
- Rukavina Erna*: Múzeológiai feladatok a Budavári Palota újjáépítésének tervezésében. A Magyar Nemzeti Galéria Évkönyve. I. 1970. 135–144. (Francia nyelven.) 232–237. (Magyar nyelven.) --
- Sergő Erzsébet*: A vendéglátás történetéből. (A Vendéglátóipari Múzeumról.) Élet és Tudomány. 1970. 25. évf. 9. sz. 418–421.
- Siklós László*: Öntödei Múzeum. Budapest. 1970. 8. évf. II. sz. 23–25.
- Szefka István*: Nyomdamúzeum Gyomán. Népművelés. 1970. 17. évf. 10. sz. 16–17.
- Székényesi Júlia*: Múzeumok holnapja. Magyarország. 1970. júl. 13.
- Szemelvények* a múzeumi területről. (Külföldi tanulmányúton résztvevők jelentéseiből. Szerk.: Füzes Endre.) Bp. 1970. NPI. Házi soksz. 98 l., – 29 cm. (tamás): Lapidárium és udvari hangverseny – ünnepel a váci Vak Bottyán Múzeum. Pestmegyei Hírlap. 1970. aug. 15.
- A Veszprém Megyei Múzeumok Közleményei*. 9. Veszprém. 1970. (Szerk.: Éri István.) Alföldi ny. Debrecen. 398 l. – 27,5 cm.
- Zádor Tibor*: A jubileum és a Herman Ottó Múzeum. Népművelés. 1970. 17. évf. 2. sz. 33.
- Zádor Tibor*: A miskolci Herman Ottó Múzeum 70 éve. Múzeumi Közlemények. 1970. 1. sz. 22–38.
- Weiner Mihályné*: Activités du Musée des Arts Décoratifs en 1968. Az Iparművészeti Múzeum Évkönyve. 12. 1969. Bp. 1970. 11–20. Képekkel.

## RESTAURÁLÁS, KONZERVÁLÁS

- Csepai Ferenc*: A műtárgyvédelem a Német Demokratikus Köztársaságban. Múzeumi Közlemények. 1970. 2. sz. 36–43.
- Czétényi Piroska*: Középkori falképek helyreállítása a pesti Belvárosi templomban. Műemlékvédelem. 1970. 14. évf. 4. sz. 239–245.
- Entz Géza*: Az Országos Műemléki Felügyelőség falképreaurálási munkái. Magyar Műemlékvédelem. 1967–1968. Bp. 1970. Akadémiai K. 383–384.
- Maron Ferenc*: Egy magyar műkinces megmentésének érdekes története. Magyar Nemzet. 1970. febr. 26.
- Márfy Albin*: Kísérlet a XIX. sz. második felében használt bitumenes festékek romboló hatásának megfékezésére. Múzeumi Közlemények. 1970. 1. sz. 82–88. Képekkel.
- Moré Miklós*: Megőrzés, gondozás. Műgyűjtő. 1970. 2. évf. 4. sz. 50–51.
- Múzeumi Műtárgyvédelem*. I. (Szerk.: Némethy Endre.) (Kiad. Közp. Múzeumi Igazgatóság.) Bp. 1970. NPI. soksz. 236 l., – 24 cm.
- Némethy Endre*: A hazai múzeumi általános restaurálás – konzerválás helyzete. Múzeumi Műtárgyvédelem. I. Bp. 1970. 4–14. (Német kivenattal.)
- Pitter György*: Törött kerámiák hőre lágyuló műanyagragasztója. Múzeumi Műtárgyvédelem. Bp. 1970. I. 221–223. (Német kivenattal.)
- Sárdy Lóránt*: Az Ecce Homo – Munkácsy festményének restaurálása. A Debreceni Déri Múzeum Évkönyve. 1968. Debrecen. 1970. 635–654. (Német kivenattal.)
- Schlager Károlyné*: A múzeumi fém műtárgyak állagvédelme. – Múzeumi Műtárgyvédelem. I. Bp. 1970. 17–126. (Német kivenattal.)
- Szabó Zoltán*: Hűsvéti tojások konzerválása. Múzeumi Műtárgyvédelem. Bp. 1970. I. k. 171–179. (Német kivenattal.)
- Szakál Ernő*: Az Országos Műemléki Felügyelőség kőszobrászati helyreállításai. 1967–1968. Magyar Műemlékvédelem. 1967–1968. Bp. 1970. Akadémiai K. 369–375.
- Szalay Zoltán*: A régészeti és történeti eredetű bőr lábbelik konzerválása. Múzeumi Műtárgyvédelem. I. Bp. 1970. 129–168. (Német kivenattal.)
- Szalay Zoltán–Konszánsszky Gyuláné*: Régi viaszpecsétkekről PVC másolatok készítése. Múzeumi Műtárgyvédelem. Bp. 1970. I. 227–235. (Német kivenattal.)
- (szántó): Hatvan éve restaurálta. (Hradil Alajos) Déli Hírlap. 1970. dec. 14.
- Újlaki Emese*: Az Országos Műemléki Felügyelőség faszobrászati helyreállításai. 1967–1968. Magyar Műemlékvédelem. 1967–1968. Bp. 1970. Akadémiai K. 377–381.
- Urbach Zsuzsa*: A kép restaurálása. Műgyűjtő. 1970. 2. évf. 3. sz. 45–47.
- MŰVÉSZETI ÉLET**
- a) Általános cikkek
- Aradi Nóra*: Új művészet – új társadalom. Gondolatok képzőművészetiünk nyilvánosságáról. Kortárs. 1970. 4. sz. 579–589.
- Átadták az ideai művészeti díjakat*. Esti Hírlap. 1970. ápr. 1.
- Dutka Mária*: Alaposabb tájékoztatást a képzőművészeti viták segítésére. Magyar Nemzet. 1970. máj. 5.
- Gáspárdy Sándor*: A soproni képzőművészeti élet alakulása. 1968–1969. Soproni Szemle. 1970. 24. évf. 2. sz. 185–186.
- (gyarmati): Lesz-e? Nemzetközi bienálé és budapesti bemutatkozás. Tanácskoztak képzőművészeink. Déli Hírlap. 1970. febr. 10.
- Hárs Éva*: Képzőművészeti seregszemle. (Pécs) Jelenkor. 1970. 13. évf. 4. sz. 341–342.
- A képzőművészeti élet. Bíró Lajos festőművész, Egerházi Imre festőművész, Félégyházi László festőművész, Józsa János festőművész és Kiss László intarziáművész válaszai a Napló körkérdésére. Hajdú-Bihari Napló. 1970. okt. 7–8.
- A képzőművészeti élet. Menyhárt József festőművész, Prum Zoltán ötvösművész, Szabó László grafikus művész válaszai a Napló körkérdéséről. Hajdú-Bihari Napló. 1970. okt. 9.
- A Képzőművészeti élet. Tar Zoltán festőművész és Tilles Béla festőművész válasza a Napló körkérdésére. Hajdú-Bihari Napló. 1970. okt. 10.
- Kovács Imre*: Több megbízást várnak a helyi képzőművészek. Csongrád Megyei Hírlap. 1970. máj. 8.
- Körkérdés a művészeti kritikáról. Dévényi Iván, Frank János, Kontha Sándor, Passuth Krisztina, Pernecky Géza, Solymár István, Szabó Júlia, Tasnádi Attila válaszai. Képzőművészeti Almanach. 2. 1970. 105–113.
- S. Nagy Katalin*: Kísérleti felmérés a művészeti ízlésről. Valóság. 1970. 13. évf. 5. sz. 57–63.
- Pogány Ö. Gábor*: A képzőművészet közönsége. Művészet. 1970. II. évf. 2. sz. 3.
- R. Gy.*: Vendégszerelés a kiállítóteremben. Szolnok Megyei Néplap. 1970. jan. 25.; Somogyi Néplap. 1970. jan. 25.; Népújság. (Eger) 1970. jan. 25.
- Zambó Kornél*: Levél Kóthy Ernőnek. (Hozzászólás a Műhelygondok-vitához.) Dolgozó Lapja. 1970. dec. 2.
- Zelk Zoltán*: Pénteki levél. Indulatosan. Élet és Irodalom. 1970. 14. évf. márc. 28.
- b) Művészeti oktatás
- Csőregh Éva*: A rajztanítás szerepe az ifjúság nevelésében. Rajztanítás. 1970. 12. évf. 1–2. sz. 14–15.
- Losonci Miklós*: Képzőművészeti nevelés a ráckevei gimnáziumban. Rajztanítás. 1970. 12. évf. 1–2. sz. 39–40.
- Pogány Frigyes*: Az iparművész-képzés reformjáról. Magyar Nemzet. 1970. nov. 22.
- Rónai György*: Intézkedések és tervek a művésznevelés megreformálására 1918–1919-ben. – Részletek a magyarországi művésznevelés történetének kéziratából. Művészettörténeti Értesítő. 1970. 19. évf. 2. sz. 141–147.
- Szabó István*: Út a mesterség régen és ma. Múzeumi Levelek. Szolnok, Damjanich János Múzeum. 1970. 9–10. sz. 36–44.
- Szabó Miklós*: A reneszánsz szellemi arculata és az olasz nagymesterek műhelyeiben kialakult művészeti nevelés. – Szeged. Tanárképző Főiskola. Rajz Tanszék. Képzőművészeti Kiállítás. 4. Katalógusa.
- Vargha Balázs*: Arts Education of the Young. The New Hungarian Quarterly. 1970. 11. évf. 40. sz. 168–176.
- c) Művészeti alapok, egyesületek, munkaközösségek, társulatok, szakosztályok, művésztársulatok
- Aczél György* felszólalása a művészeti szakszervezetek kongresszusán. Magyar Nemzet. 1970. márc. 9.
- Bálint Lajos*: Két asztaltársaság. (Szinyei Társaság, Balszélfogó.) Látóhatár. 1970. 20. évf. 7–8. sz. 740–748.
- Benedek Miklós*: Tokaji művésztársulat. Északmagyarország. 1970. júl. 12.
- Boross Marietta*: IV. Országos „Gerenesér Sebestyén” fazekaspályázat. Népművészet, Házipar. 1970. 11. évf. 10. sz. 10–11.
- Cs. K.*: Tények, tervek, kiállítások. Petőfi Népe. 1970. nov. 28.
- Esztergomi László*: Művészeti szabadiskola Zebegényben. Magyar Hírlap. 1970. júl. 25.
- Fekete Judit*: Műterem a szabad ég alatt. (Siklós) Magyar Nemzet. 1970. okt. 18.
- Galambos Ferenc*: Nemzetközi ex libris kongresszus Budapesten. Napló. 1970. okt. 24.; Somogyi Néplap. 1970. okt. 18. Népújság. 1970. nov. 1.
- Gergely Ferenc–Kőhegyi Mihály*: Rudnay Gyula bajai művésztétele. A Móra Ferenc Múzeum Évkönyve. I. Szeged. 1970. 233–264.



*Hallama Erzsébet*: Szobrok a hegyoldalban. Dunántúli Napló. 1970. júl. 12.

*H. E.*: Művésztelep Mohácson. Dunántúli Napló. 1970. júl. 19.

*Horányi Barna*: Hűsz éves a Balázs János képzőművészeti Kör. Somogy. 1970. 2. sz. 64–66.

*Horváth Tibor*: Jelentés a Magyar Régészeti, Művészettörténeti és Éremtani Társulat 1968 évi működéséről. Archaeológiai Értesítő. 1970. 97. köt. 1. sz. 135–136.

*Horváth Tibor*: Beszámoló a Magyar Régészeti, Művészettörténeti és Éremtani Társulat 1969 évi működéséről. Archaeológiai Értesítő. 1970. 97. köt. 2. sz. 303–304.; Művészettörténeti Értesítő. 1970. 19. évf. 4. sz. 296–297.

*Kádár Márta*: Jó ízlésért – jogkör nélkül. Az Iparművészeti Tanács munkájáról. Csongrád Megyei Hírlap. 1970. dec. 31.

*Kaposi Endre*: Ferenczy Béni művésztelepe Esztergomban. Művészet. 1970. 11. évf. 8. sz. 10–11. Képpel.

*Kaposvári Gyula*: Lyka Károly írásai a Szolnoki Művésztelepről. Jászkunság. 1970. 16. évf. 4. sz. 179–181.

*Kontha Sándor*: A XXII. Nemzetközi Művészettörténeti Kongresszus Budapesten. MTA Fil. és Tört. Oszt. Közleményei. 1970. 19. k. 2–3. sz. 207–223.

*Kórhay Ernő*: Műtermek vagy műhelyek. (Hozzászólás a Műhelygondok c. vitához.) Dolgozók Lapja. 1970. nov. 24.

*Kovács Gyula*: Új művésztelep lakói Szentendrén. Művészet. 1970. 11. évf. 10. sz. 23–32.

A művészettörténészek ünnepi ülése a felszabadulás huszonötödik évfordulóján. Garas Klára, Aradi Nóra, Szabolcsi Hedvig, Székely György, Pamlenyi Ervin, Pogány Ö. Gábor, Zádor Mihály, Novák Zoltán felszólalása. Vayer Lajos zárószavával. Művészettörténeti Értesítő. 1970. 19. évf. 2. sz. 124–140.

Az MTA Építészettudományi és történeti bizottságának tevékenysége 1967–1969-ben. Építés és Építészettudomány. 1970. II. k. 3–4. sz. 445–447.

*Mann Miklós*: Beszámoló az I. István emlékülésről. Az MTA Fil. és Tört. Tud. Oszt. Közl. 1970. 19. k. 2–3. sz. 225–233.

Megyei Művészeti Pályázatok. 1970. Népújság. 1970. febr. 19.

Mezőgazdaság a képzőművészetben. Pályázat. – Ism.: Péter Imre Nép-művelés. 1970. 17. évf. 10. sz. 40–41.

*Méry Éva*: Az ifjúsági művésztelepen készültek. (Dunaföldvár) Népújság. 1970. szept. 27.

NN.: The International Conference held on the Occasion of the Fiftieth Anniversary of the Foundation of the Ferenc Hopp Museum of Eastern Asiatic Arts. Az Iparművészeti Múzeum és a Hopp Ferenc Keletázsiai Művészeti Múzeum évkönyve. 12. 1969. Bp. 1970. 161–162.

NN.: Művészeti alkotóműhelyek. Hajdú-Bihari Napló. 1970. okt. 16.

*Orosz Sándor*: Szakszervezeti vezetők és képzőművészek találkozója a Fészekben. Szocialista Művészetért. 1970. ápr.

*Pernesky Géza*: Kie legyen a Kapoli díj? Élet és Irodalom. 1970. 14. évf. 26. sz. 13.

*Pintér Imre*: A IV. Országos Szőnyegpályázatról. Népművészet, Háziipar. 1970. 11. évf. 12. sz. 8–9.

*Rózsa György*: A 22. Nemzetközi Művészettörténeti Kongresszus. Művészet. 1970. 11. évf. 3. sz. 23–34.; Múzeumi Közlemények. 1970. 1. sz. 73–76.

*Siklós* rangot jelent. Harmadik évébe lépett a siklói képzőművészeti szim-

pozion és alkotótelep. Dunántúli Napló. 1970. jan. 22.

*Szombathelyi Ervin*: Ahol a szép születik. – Látogatás a Százados úti művésztelepen. Magyar Hírlap. 1970. dec. 25.

*Tamás Ervin*: A telepiek. (A szentendrei művésztelepről.) Magyar Ifjúság. 1970. dec. 4.

A Vasutasok Szakszervezetének Budapesti Képzőművészeti Köre. Ismeret. (Szerk.: Kirchmayer Károly, Kling György, Kaszás István.) Bev. Pogány Ö. Gábor. Bp. 1970. Közdok. Globus ny. 64. l., ill. – 22×20 cm.

*Veress Erzsébet*: A Rába völgy gyöngyszeme: Zsennye. Békés Megyei Népújság. 1970. aug. 12.

#### d) Műgyűjtés

*Aknai Tamás*: Dr. Rácz István gyűjteménye. Dunántúli Napló. 1970. márc. 29.

*Dévényi Iván*: Gyűjteményem. Műgyűjtő. 1970. 2. évf. 3. sz. 10–12. Képpel.

*Horányi István*: Eger és a műgyűjtés. Műgyűjtő. 1970. 2. évf. 1. sz. 23–24.

*Horváth György*: Kortárs szobrok, festmények és grafikák gyűjtése. Mit és milyen célra vásároljon az állam? Magyar Nemzet. 1970. jan. 15.

*Ivánfyiné, Balogh Sára*: A Procopius gyűjtemény. Műgyűjtő. 1970. 2. évf. 2. sz. 14–16. Képpel.

*Kampis Antal*: A kép ára. Műgyűjtő. 1970. 2. évf. 3. sz. 49–51. Képpel.

*Katona Imre*: Korsók, bokályok, pipák. Bemutatjuk Nagy Márton gyűjteményét. Műgyűjtő. 1970. 2. évf. 4. sz. 17–19. Képpel.

*Kiss Ákos*: Dr. Pethe László gyűjteménye. Műgyűjtő. 1970. 2. évf. 2. sz. 8–9. Képpel.

*K. Gy.*: Köves Oszkárnál. Műgyűjtő. 1970. 2. évf. 1. sz. 13–16. Képpel.

*Kurucz Gyula*: Századok kincse-gondos kezeiben. Műgyűjtő. 1970. 2. évf. 1. sz. 17–18. Képpel.

*Kurucz Gyula*: Vallomás a művészetről. Műgyűjtő. 1970. 2. évf. 2. sz. 12–13. Képpel.

*Losonci Miklós*: Egy budai műgyűjtő otthonában. Műgyűjtő. 1970. 2. évf. 4. sz. 14–16. Képpel.

*Losonci Miklós*: A művészet szolgálatában. (Klinkó József műgyűjtőnél.) Műgyűjtő. 1970. 2. évf. 2. sz. 4–6. Képpel.

*Mezei Gábor*: Műtárgy a lakásban. Műgyűjtő. 1970. 2. évf. 1. sz. 43. Képpel.

*Mojzer Miklós*: Milyen lenne a magyar műgyűjtés történet? Műgyűjtő. 1970. 2. évf. 4. sz. 46–48.

NN.: Vázlatok, régiségek. Látogatás Horváth Gyulánál. Műgyűjtő. 1970. 2. évf. 4. sz. 21–22. Képpel.

NN.: A védett mű és a gyűjtők. Műgyűjtő. 1970. 2. évf. 4. sz. 19–20.

*Raffai István*: Tűnődés 2,5 millióról. Ki mit vesz a veszprémi képcsarnokban? Napló. 1970. jan. 22.

*Rideg Gábor*: Közélet a társadalomhoz. – Új mecénás a termelői közösség. Népszava. 1970. márc. 28.

*Szabadi Judit*: A magyar szürrealizmus és absztrakt képzőművészet. B. R. Gyűjteményében. Műgyűjtő. 1970. 2. évf. 3. sz. 2–5. Képpel.

*Szabó Mihály*: Házi múzeum Orosházán. Beck Zoltán műgyűjtőnél. Műgyűjtő. 1970. 2. évf. 3. sz. 14–16. Képpel.

Szentendrei szerb Egyházművészeti Gyűjtemény. Katalógus. (Összeáll.: Somogyi Árpád. Bev.: Vujicsics Dusan.) Bp. 1970. NPI. Házi soksz. 26 lev., ill. – 21 cm.

Szenvedély. Hajdú-Bihari Napló. 1970. márc. 22.

*Szilágyi Gábor*: A nemzetközi műkereskedelempia napjainkban. Műgyűjtő. 1970. 2. évf. 3. sz. 56.

*Szücs Julianna, P.*: Érzelmes gyűjtemény. Műgyűjtő. 1970. 2. évf. 3. sz. 6–8. Képpel.

*Szücs Julianna, P.*: Magyar mesterművek magánkézen. Műgyűjtő. 1970. 2. évf. 2. sz. 41–45. Képpel.

*Tóth Sándor*: A képzőművészeti gyűjteményről. Délmagyarország. 1970. jan. 23.

*Vadászi Erzsébet*: Régi bútorok között. Kadosa Pál gyűjteménye. Műgyűjtő. 1970. 2. évf. 4. sz. 5–7. Képpel.

*B. Varga Sándor*: Műgyűjtők a napfény városából. (Szeged) Műgyűjtő. 1970. 2. évf. 1. sz. 19–22. Képpel.

*B. Varga Sándor*: Művészbarátok között. Műgyűjtő. 1970. 2. évf. 3. sz. 53–54.

*Veszprémi Miklós*: Vásárol-e műtárgyat a csepeli munkás? Műgyűjtő. 1970. 2. évf. 2. sz. 41–43.

*Voit Pál*: Egyházi régiségek és a műgyűjtés. Műgyűjtő. 1970. 2. évf. 4. sz. 23–25. Képpel.

*Voit Pál*: Az egyházi műkincsek sorsa. Műgyűjtő. 1970. 2. évf. 3. sz. 20–23. Képpel.

*Vujicsics D. Sztóján*: Platanica a szerb templomból (Bp.) Műgyűjtő. 1970. 2. évf. 3. sz. 13.

#### KIÁLLÍTÁSOK

##### a) Általában és 1969 előtt

*Aradi Nóra*: Fehérvári kiállítások — A Tanácsköztársaság vásárlásai. Fejér Megyei Hírlap. 1970. jan. 1.

*Aradi Nóra*: Hozzászólás Timár Árpád cikkéhez. Kritika. 1970. 8. évf. 4. sz. 46–49.

*Ágopcsa Marianna*: Fiatalok tárlata. 1970. Utunk. 1970. 25. évf. 15. sz. 10.

*B. L.*: Építészhallgatók munkái a „Libell”-ban. Magyar Építőművészet. 1970. 3. sz. 55.

*Bajkay Éva*: Uitz Béla kiállítása a Magyar Nemzeti Galériában. 1968. Képzőművészeti Almanach. 2. 1970. 22–24.

*B. V. S.*: Bemutatótermeink. A Mednyánszky terem és a miskolci Szőnyi István terem. Műgyűjtő. 1970. 2. évf. 1. sz. 3–8.

*Dévényi Iván*: A Szentendrei Művésztelep jubileumi kiállítása. 1968. Képzőművészeti Almanach. 2. 1970. 9–11.

*Fedor Ágnes*: Egy műcsarnoki félév tanulságai. Magyar Nemzet. 1970. júl. 18.

*Frank János*: A tárlat-katalógus. Élet és Irodalom. 1970. 14. évf. 45. sz. 12.

*Frank János*: Utaznak a műtárgyak. Élet és Irodalom. 14. évf. 50. sz. 12.

*Frank János*: Több világhírességet! Élet és Irodalom. 1970. 14. évf. febr. 1.

(GMF): A tárlat alapja: huszonkét festmény. (Gyöngyös—Mátia Múzeumnak a Képz. Alap ajándéka). Népújság. 1970. okt. 13.

*Harangozó Márta*: Templomgaléria Vácutt. Esti Hírlap. 1970. júl. 14.

*Horváth György*: Vásárhelyi tárlatok 1970. Magyar Nemzet. 1970. okt. 25.

*Jávori Béla*: Kápolnatárlat. Somogyi Néplap. 1970. aug. 13.

*Jenkei János*: Gondolatok az őszi tárlat ürügyén. Forrás. 1970. 3. sz. 75–80.

*Jenkei János*: Van-e Megyei Galéria? (Tatabánya) Dolgozók Lapja. 1970. ápr. 4.

*Kaposváry Gyula*: A fertődi Haydn Múzeum kiállítása. Múzeumi Levelek. Szolnok. Damjanich Múzeum. 1970. 9–10. sz. 62–65.



- Kádár Zoltán: Debreceni kiállítások 1969–70 fordulóján. (Senyei Oláh István, Scholz Erik, Nagy B. István, Ligeti Erika). Alföld. 1970. 21. évf. 4. sz. 151–153.
- Kontha Sándor: Megjegyzések egy tematikus kiállításához. (Csók Galéria a felszabadulás 25. és Lenin születésének 100. évfordulójára készült művek). Társadalmi Szemle. 1970. 25. évf. 7. sz. 91–92.
- Koós Judit: A felszabadulásunk negyedszázadára rendezett kiállítások az Iparművészeti Múzeumban. Múzeumi Közlemények. 1970. 2. sz. 12. 18.
- Láncz Sándor: Gondokról, kritikákról. Kritika. 1970. 8. évf. 6. sz. 39–41.
- Magyari Vilmos: A Hajdúsági Művésztelep és tárlata. Alföld. 1970. 21. évf. 10. sz. 56–58.
- Perneczky Géza: A Fiatal Képzőművészek Stúdiója-nak jubileumi kiállítása. Műcsarnok. 1968. Képzőművészeti Almanach. 2. 1970. 25–27.
- Rózsa Gyula: A Fiatal Képzőművészek Stúdiója-nak jubileumi kiállítása. Műcsarnok. 1968. Képzőművészeti Almanach. 2. 1970. 27–28.
- Solymár István: Martyn Ferenc kiállítása. Magyar Nemzeti Galéria. 1968. Képzőművészeti Almanach. 2. 1970. 30–31.
- Szabó Júlia: Derkovits és a szocialista művészet. (Székesfehérvár, Csók István képtár. 1968.). Képzőművészeti Almanach. 2. 1970. 12–16.
- Székelly András: Kilencek. Műcsarnok. 1968. Képzőművészeti Almanach. 2. 1970. 16–18.
- Székelly András: Kiállítási krónika. 1968–1969. Hírek. Képzőművészeti Almanach. 2. 1970. 43–58.
- K. Kovalovszky Márta: A székesfehérvári múzeum kiállításai. Műemlékvédelem. 1970. 14. évf. 3. sz. 172–173.
- R. Gy.: Van-e elég kiállítóterünk? Petőfi Népe. 1970. május 1. Békés Megyei Népiújság. 1970. május 1.
- R. Gy.: Vendégszereplés a kiállítóteremben. Hajdú-Bihari Napló. 1970. febr. 3.
- Romváry Ferenc: 1969 a kiállítások tükrében. Dunántúli Napló. 1970. febr. 4.
- Romváry Ferenc: Egy Rangos kiállítás. (a kaposvári Rippl-Rónai Múzeum képtára). Dunántúli Napló. 1970. okt. 25.
- Selmecei László: A megyénk felszabadulási jubileumi kiállításairól. Múzeumi Levelek. Szolnok. Damjanich János Múzeum. 1970. 9–10. sz. 51–56.
- B. Supka Magdolna: A Dürer terem és a magyar grafika. Műgyűjtő. 1970. 2. évf. 2. sz. 37–38.
- Sz. R.: Galéria Szegeden. Esti Hírlap. 1970. nov. 4.
- Szabó György: Az arkhimédészi pont. Kritika. 1970. 8. évf. 6. sz. 36–39.
- Timár Árpád: Képzőművészek, műkritika, nyilvánosság. Kritika. 1970. 8. évf. 4. sz. 43–46.
- Tóth Ervin: Kiemelt grafikák seregszemléje a Medgyessy teremben. Hajdú-Bihari Napló. 1970. júl. 21.
- Urbach Zsuzsa: A Szépművészeti Múzeum kiállításai 1970-ben. Múzeumi Közlemények. 1970. 2. sz. 19–23.
- B. Varga Sándor: A Medgyessy terem. (Debrecen). Műgyűjtő. 1970. 2. évf. 2. sz. 39–40.
- Wallinger Endre: Kiállítóterünk ügyében. Somogyi Néplap. 1970. jan. 14.
- b) Egyéni**
- Alexin Andor festőművész kiállítása. Gyula. 1970. — Ism.: Beck Zoltán. Békés Megyei Népiújság. 1970. márc. 15.
- Andorai Mária szobrászművész kiállítása. XIII. ker. József Attila Művelődési Központ. 1970. — Ism.: Rideg Gábor. Népszava. 1970. ápr. 8. — Theisler György. Művészet. 1970. 11. évf. 6. sz. 47.
- Anna Margit festőművész kiállítása. Debrecen. Kossuth Egyetem. — Ism.: Alföld. 1970. 21. évf. 11. sz. 92–93. — M. Szabó Anna. Hajdú-Bihari Napló. 1970. okt. 13. — M. Szabó Anna. Hajdú-Bihari Napló. 1970. okt. 17.
- Pécs. Modern Magyar Képtár. — Ism.: B. I. Dunántúli Napló. 1970. febr. 8.
- Apáti-Abrakovits Béla festőművész kiállítása. Budapest. Műszaki Egyetem. Martos Flóra kollégium 1970. — Ism.: Bauer Jenő. Művészet. 1970. 11. évf. 9. sz. 31–32.
- Arató István festőművész kiállítása. Nagykanizsa. 1970. — Ism.: SziJ Rezső. Művészet. 1970. 11. évf. 7. sz. 27.
- Asszonyi Tamás szobrászművész kiállítása. Budapest. Derkovits terem. — Ism.: Láncz Sándor. Magyar Hírlap. 1970. szept. 1. Rózsa Gyula Népszabadság. 1970. aug. 28. — Cifka Péter. Művészet. 1970. 11. évf. 11. sz. 42–43.
- Ágotha Margit grafikusművész kiállítása. Budapest. Dürer terem. — Ism.: Galambos Ferenc. Művészet. 1970. 11. évf. 9. sz. 36. — Rózsa Gyula. Népszabadság. 1970. ápr. 22.
- Aron Nagy Lajos festőművész kiállítása. Győr. — Ism.: Salamon Nándor. Rajztanítás. 1970. 12. évf. 1–2. sz. 48–49.
- Bak Inre festőművész és Konkoly Gyula festőművész kiállítása. Budapest. Fényes Adolf terem. — Ism.: D. I. Vigilia. 1970. 35. évf. 5. sz. 345. — Perneczky Géza. Élet és Irodalom. 1970. febr. 28. — Rózsa Gyula. Népszabadság. 1970. febr. 27. Sinkovits Péter. Művészet. 1970. 11. évf. 9. sz. 38–39.
- Balás Attila festőművész kiállítása. Kispeszt. Művelődési Ház. — Ism.: László Gyula (megnyitóbeszéd). Művészet. 1970. 11. évf. 12. sz. 44–45.
- Balogh András festőművész kiállítása. Zalaegerszeg. Képcsarnok. — Ism.: T. A. Zalai Hírlap. 1970. nov. 11.
- Balogh László festőművész kiállítása. Eger. Kis Galéria. 1970. június. — Ism.: Farkas András. Népiújság. 1970. júl. 2.
- J. Balog Tünde textiltervező kiállítása. Makó. József Attila Múzeum. — Ism.: Bálint Sándor. Művészet. 1970. 11. évf. 1. sz. 42–43.
- Piroska János festőművésszel együtt. Szeged. Képtár. — Ism.: Poner Zoltán. Csongrád megyei Hírlap. 1970. febr. 24.
- Budapest. V. ker. Néprfront Klub. — Ism.: Trencsényi László. Művészet. 1970. 11. évf. 9. sz. 32. — P. Turcsány Zsuzsa. Művészet. 1970. 11. évf. 9. sz. 32–33.
- Barcsay Jenő festőművész kiállítása. A szentendrei mozaik. Műcsarnok. 1970. ápr. 18–máj. 10. (Rend. Frank János. Kat. bev.: Németh Lajos.) Bp. 1970. Globus ny. 8 l., 11 t., 22 x 22 cm. — Ism.: Bánszki Pál. Népművelés. 1970. 17. évf. 10. sz. 41. — Miklós Pál. Kritika. 1970. 8. évf. 7. sz. 22–24. — Perneczky Géza. Élet és Irodalom. 1970. ápr. 25. — Bojár Iván. Magyar Hírlap. 1970. ápr. 19. — Pukner Pál. Pestmegyei Hírlap. 1970. ápr. 29. — Rideg Gábor. Népszava. 1970. ápr. 29. — Rózsa Gyula. Népszabadság. 1970. ápr. 30. — Harangozó Márta. Esti Hírlap. 1970. ápr. 24. — D. I. Vigilia. 1970. 35. évf. 6. sz. 419–420. — Major Ottó. Tükör. 1970. ápr. 28. — D. Fehér Zsuzsa. (B. J. mozaikja a M. N. G.-ban) Műzsák Múzeumi Magazin. 1970. 4. sz. 24–25. — Frank János. (B. J. szentendrei mozaiktervei). Képzőművészeti Almanach. 2. 1970. 39–41.
- Barta István festőművész kiállítása. Bp. XIII. ker. József Attila Művelődési Központ. — Ism.: D. I. Vigilia. 1970. 35. évf. 1. sz. 61.
- Bartha László festőművész könyvillusztrációi. Petőfi Irodalmi Múzeum. — Ism.: D. I. Vigilia. 1970. 35. évf. 6. sz. 420. — Heitler László. Életünk. 1970. 12. évf. 3. sz. 261–264. — Köpeczi Béla. (megnyitóbeszéd). Művészet. 1970. 11. évf. 6. sz. 42. — Rózsa Gyula. Népszabadság. 1970. márc. 27. — Solymár István. Művészet. 1970. 11. évf. 2. sz. 43–44.
- Bálint Endre festőművész kiállítása. Debrecen. Tudományegyetem. — Ism.: Perneczky Géza. Élet és Irodalom. 1970. 14. évf. 13. sz. 12. — Passuth Krisztina. Tükör. 1970. márc. 17. — Sümegi György. Egyetemi Élet. 1970. márc. 17. — Dr. Ury Endréné. Hajdú-Bihari Napló. 1970. febr. 28.
- Bán István textiltervező kiállítása. Budapest. Csók Galéria. — Ism.: Bolgár Kálmán. Művészet. 1970. 11. évf. 8. sz. 37–38. — Bojár Iván. Magyar Hírlap. 1970. febr. 3. — h. gy. Magyar Nemzet. 1970. febr. 6. — Székely András. Népszabadság. 1970. febr. 6. — Rideg Gábor. Népszava. 1970. febr. 2. — Perneczky Géza. Élet és Irodalom. 1970. 14. évf. 6. sz. 12.
- Beck. Ö. Fülöp szobrászművész emlékkiállítás (1873–1945). Budapest. Magyar Nemzeti Galéria. 1970. márc. 28. — máj. 10. (Rend. és Kat. Csap Erzsébet). Bp. 1970. Globus ny. 46 l., 17 t. — 23 x 20 cm. — Ism.: D. I. Vigilia. 1970. 35. évf. 7. sz. 488. — Haits Géza. Kortárs. 1970. 14. évf. 9. sz. 1512. — (harangozó) Esti Hírlap. 1970. ápr. 10. — Heitler László. Napló. 1970. ápr. 19. — Heitler László. Napló. 1970. szept. 5. — Kontha Sándor. Társadalmi Szemle. 1970. 25. évf. 7. sz. 89–91. — Rózsa Gyula. Népszabadság. 1970. ápr. 15. — Passuth Krisztina. Tükör. 1970. ápr. 14. — Bojár Iván. Magyar Hírlap. 1970. ápr. 15. — Perneczky Géza. Élet és Irodalom. 1970. ápr. 11. — Schellen Pálma. Köznevelés. 1970. 26. évf. 9. sz. 45.
- Benczúr Gyula festőművész halálának 50. évfordulójára rendezett emlékkiállítás. Salgótarján. 1970. dec. (Rend. és kat. Telepy Katalin). Salgótarján. 1970. Nőgrádm. ny. 18 lev., ill. — 25 cm.
- Bene Géza festőművész emlékkiállítás. Debrecen. Egyetemi Galéria. 1970. dec. — Ism.: M. Szabó Anna. Hajdú-Bihari Napló. 1970. dec. 15. — Solymár István. Élet és Irodalom. 1970. dec. 19.
- Benedek Péter festőművész kiállítása. Uszód. — Ism.: Petőfi Népe. 1970. jún. 3.
- Benkő Erzsébet textiltervező és Kende Judit keramikus kiállítása. Bp. Fényes Adolf terem. — Ism.: Bajkó Ferencné. Művészet. 1970. 11. évf. 8. sz. 43–44.
- Berczeler Rudolf szobrászművész kiállítása. Bp. Fényes Adolf terem. — Ism.: Perneczky Géza. Élet és Irodalom. 1970. 14. évf. 1. sz. 10. — Sárvári Márta. Magyar Nemzet. 1970. jan. 6.
- Berényi Piroska festőművész kiállítása. Bp. KKI. kiállítóterme. 1970. okt. 2–18. (Kat. bev. Mario Schenberg). Bp. 1970. Zeneműny. 6 lev. ill. — 20 cm.
- Berki Viola festőművész kiállítása 1969. T. V. Galéria. — Ism.: Székely András. Képzőművészeti Almanach. 2. 1970. 37–39.
- Pécs. Janus Pannonius Múzeum. 1970. — Ism.: Izes Mihály. Művészet. 1970. 11. évf. 12. sz. 36–37.
- Beron Gyula grafikusművész kiállítása. Bp. Dürer terem. — Ism.: Pogány Ö. Gábor. Művészet. 11. évf. 4. sz. 41–42. — Rózsa Gyula. Népszabadság. 1970. febr. 13.
- Bod Éva keramikus kiállítása, 1969. Csók István Galéria. — Ism.: Molnár László. Művészet. 1970. 11. évf. 1. sz. 44–45.



- Bódy Irén** textiltervező kiállítása. Bp. Iparművészeti Múzeum. — Ism.: H. J. Szabad Föld. 1970. máj. 10. — A. E. Somogyi Néplap. 1970. jún. 24. Alföldi Erzsébet. Népújság. 1970. jún. 7. Dunaújvárosi Hírlap. 1970. máj. 22. — bozóky. — Daily News. 1970. máj. 14. — Raffai István. Napló. 1970. ápr. 25.
- Bokros Birman Dezső** szobrászművész emlékkiállítás. Magyar Nemzeti Galéria. — Ism.: D. I. Vigilia. 1970. 35. évf. 3. sz. 199–200. — Gábor István. Művészet. 1970. 11. évf. 4. sz. 38–39. — Harangozó Márta. Esti Hírlap. 1970. jan. 16. — Kontha Sándor. Társadalmi Szemle. 1970. 25. évf. 4. sz. 124–125. — Rózsa Gyula. Hungarian Review. 1970. máj. — Passuthi Krisztina. Tükör. 1970. jan. 20.
- Bor Pál** festőművész kiállítása. Bp. Ernst Múzeum. — Ism.: Csátér Imre. Magyar Hírek. 1970. okt. 17. — (horváth). Magyar Nemzet. 1970. okt. 14.
- Borics Pál** szobrászművész kiállítása. Múcsarnok 1969. augusztus. — Ism.: Márfy Albin. Művészet. 1970. 11. évf. 1. sz. 26–29.
- Bornemissza László** festőművész kiállítása. Bp. Lengyel Kultúra. — Ism.: László Gyula (megnyitóbeszéd). Művészet. 1970. 11. évf. 2. sz. 44–45.
- Borsi Gáborné** ld. G. Hager Rita
- Bortnyik Sándor** festőművész kiállítása. Magyar Nemzeti Galéria 1969. — Ism.: Miklós Pál. Képzőművészeti Almanach. 2. 1970. 29–30.
- Bozsó János** festőművész kiállítása. Baja. — Ism.: Pavlovits Miklós. Petőfi Népe. 1970. okt. 31. — dr. Telepy Katalin. Petőfi Népe. 1970. okt. 11.
- Böhm Lipót** festőművész kiállítása. Szolnok. Aba Novák terem. — Ism.: Egri Mária. Szolnok Megyei Néplap. 1970. jan. 10.
- Börzsönyi Kolláris Ferenc** festőművész kiállítása. Oroslány. — Ism.: B. I. Dolgozók Lapja. (Tatabánya) 1970. máj. 17.
- Buzás Árpád** textiltervező és Simó Ágoston keramikus kiállítása. Bp. Csók István Galéria. 1970. okt. — Ism.: Bojár Iván. Magyar Hírlap. 1970. okt. 7. — K. Á. Mügyűjtő. 1970. 2. évf. 2. sz. 23–25. — Pernecky Géza. Élet és Irodalom. 1970. 14. évf. 45. sz. 12.
- Choma József** festőművész emlékkiállítás. Miskolc. 1970. június. — Ism.: (gyarmati). Déli Hírlap. 1970. jún. 8. — Cs. A. Észak-Magyarország. 1970. jún. 9.
- Czene Béla** festőművész ld. Hikádi Erzsébet.
- Czirma Gyula** (1901–1966) festőművész emlékkiállítás. Debrecen. Kossuth I. Tud. Egyetem. — Ism.: Ézsaiás Anikó. Művészet. 1970. 11. évf. 11. sz. 32–33.
- Czinder Antal** szobrászművész kispasztikai kiállítása. Bp. Madách Színház. — Ism.: Újvári Béla. Művészet. 1970. 11. évf. 9. sz. 47–48.
- Czinke Ferenc** grafikusművész kiállítása. Eger. Gárdonyi Géza színház. — Ism.: Farkas András. Népújság. 1970. aug. 9.
- Csabai Kálmán** festőművész kiállítása. Veszprém. Képcsarnok. — Ism.: Sád József. Déli Hírlap. 1970. okt. 31.
- Cséri Lajos** szobrászművész plakettkiállítás. Tokaj. — Ism.: Csorba Géza. Művészet. 1970. 11. évf. 9. sz. 30–31.
- Csikós Tóth András** emlékkiállítás. Turkeve 1970. (rend. és kat. Balassa Iván) Turkeve. 1970. soksz. 27 lap, 12 t. — 21 cm.
- Csizmadia Kálmán** festőművész kiállítása. Szeged. Móra Ferenc Múzeum kupa-lacsarnoka. — Ism.: Tápai Antal. Dél-Magyarország. 1970. nov. 10.
- Csizmadia Zoltán** keramikus kiállítása. Bp. Derkovits terem. — Ism.: Heitler László. Életünk. 1970. 2. évf. 3. sz. 261–264.
- Csohány Kálmán** grafikusművész rajz és kerámia kiállítása. Székesfehérvár. István Király Múzeum. 1970. okt. 18.–nov. (Rend. K. Kovalovszky Márta, Kovács Péter). Kat. bev. K. Kovalovszky Márta. Székesfehérvár. 1970. Fejérm. ny. lep. — 24 cm. (István Király Múzeum közl. D sor. 77.) — Ism.: B. J. Fejérmegyei Hírlap. 1970. okt. 20. — Rideg Gábor. Nép-szava. 1970. jún. 5.
- Csontos László** szobrászművész és Somogyi János festőművész kiállítása. Múcsarnok. — Ism.: Pogány Ö. Gábor. Művészet. 1970. 11. évf. 6. sz. 40–42. — Löcsei Gabriella. Kisalföld. 1970. nov. 18.
- Csöti Gábor** fafaragóművész kiállítása. Iparművészeti Múzeum. — Ism.: Theis-ler György. Művészet. 1970. 11. évf. 12. sz. 37.
- Deim Pál** festőművész kiállítása. Szentendre 1969. — Ism.: Tölgyesi János. Magyar Építőművészet. 1970. 3. sz. 52–53.
- Dér István** festőművész kiállítása. Szeged. Sajtóház Klubja. — Ism.: A. I. Dél-Magyarország. 1970. szept. 9.
- Diósy Antal** festőművész kiállítása. Ernst Múzeum. — Ism.: Dutka Mária. Magyar Nemzet. 1970. aug. 22. — Schelken Pálma. Köznevelés. 1970. 26. évf. 18. sz. 30. — Varannay Aurél. Daily News. 1970. szept. 10. — Pogány Ö. Gábor. Művészet. 1970. 11. évf. 11. sz. 39.
- Diószegi Balázs** festőművész kiállítása. Bp. Fényes Adolf terem. — Ism.: — bozóky. Daily News. 1970. okt. 30. — Czine Mihály. Népszabadság. 1970. okt. 24. — Gál Sándor. Petőfi Népe. 1970. okt. 23. — H. Gy. Magyar Nemzet. 1970. okt. 21.
- Diószegi Balázs** festőművész és Koszta Rozália festőművész kiállítása. Tokaj. Zilahy György Művészbarátok köre. — Ism.: Berecz József. Északmagyarország. 1970. máj. 24.
- Dobos Lajos** fotóművész műemlék fotói-nak kiállítása. Magyar Nemzeti Galéria. — Ism.: Sárvári Márta. Magyar Nemzet. 1970. jún. 10. — Sz. A. Népszabadság. 1970. jún. 12.
- Döbröczöni Kálmán** festőművész emlékkiállítás. Miskolc. Galéria. 1970. márc. — Ism.: Csutorás Annamária. Észak-magyarország. 1970. márc. 10.
- Dohnál Tibor** festőművész kiállítása. Győr. — Ism.: Heitler László. Jelenkor. 1970. 13. évf. 3. sz. 238.
- Dongó György** festőművész emlékkiállítás. Magyar Nemzeti Galéria. — Ism.: Bojár Iván. Magyar Hírlap. 1970. dec. 8.
- Dorogi Imre** festőművész gyűjteményes kiállítása. Szeged. Móra Ferenc Múzeum Képtára. — Ism.: Laczó Katalin. Tiszatáj. 1970. 24. évf. 11. sz. 1080–1085. — Akác László. Dél-Magyarország. 1970. okt. 4. — Pogány Ö. Gábor. Művészet. 1970. 11. évf. 12. sz. 30–31.
- Dovák Sándor** iparművész kiállítása. Debrecen. 1970. júl. — Ism.: M. V. Hajdú-Bihari Napló. 1970. júl. 16.
- Dudás Jenő** festőművész kiállítása. Bp. Dürer terem. 1969. — Ism.: Pogány Ö. Gábor. Művészet. 1970. 11. évf. 1. sz. 46–47.
- Dudás László** formatervező és Vén Edit keramikus kiállítása. Ferencvárosi Pincetárlat. — Ism.: Dietz Gusztáv. Ipari Művészet. 1970. III. 40–42.
- iff. Éber Sándor** festőművész kiállítása. Baja. Türr István Múzeum. — Ism.: Mezei Ottó. Tiszatáj. 1970. 24. évf. 1. sz. 68–69.
- Egry József** festőművész emlékkiállítás. Nagykanizsa. Thury György Múzeum 1968. — Ism.: Szij Béla. Képzőművészeti Almanach. 2. 1970. 18–21.
- Endre Béla** festőművész emlékkiállítás. 1870–1928. Hódmezővásárhely. Tornyai János Múzeum. Szeged. Móra Ferenc Múzeum. Bp. Magyar Nemzeti Galéria. (Rend. Dömötör János, Kisdeginé Kirimi Irén, Seleszi Zoltán) Kat. összeáll. Dömötör János, bev. László Emőke. Szeged 1970. Szegedi ny. 24 lev. ill. — 19×19 cm.
- Erdély Miklós** famozaik kiállítása. Bp. Fészek Klub. — Ism.: Pernecky Géza. Élet és Irodalom. 1970. 14. évf. 10. sz. 12.
- Erdélyi Eta** festőművész kiállítása. Bp. Fészek Klub. — Ism.: Pernecky Géza. Élet és Irodalom. 1970. ápr. 3.
- Erdős János** festőművész kiállítása. Nagykanizsa. Thury György Múzeum. — Ism.: Bükkösi László. Művészet. 1970. 11. évf. 4. sz. 47.
- Pécs. TIT Bartók terme.** — Ism.: Pilaszanovich Irén. Dunántúli Napló. 1970. máj. 23.
- Ezüst György** festőművész kiállítása. Békéscsaba. Munkácsy Mihály Múzeum. — Ism.: Balogh Ferenc. Tiszatáj. 1970. 24. évf. 1. sz. 67–68. — D. Fehér Zsuzsa. Művészet. 1970. 11. évf. 3. sz. 41–42.
- Fabók Gyula** festőművész kiállítása. Bp. Múcsarnok. — Ism.: (h. gy.) Magyar Nemzet. 1970. márc. 25. — Sz. A. Népszabadság. 1970. márc. 20. — Rideg Gábor. Népszava. 1970. márc. 20. Dunaújváros. Kiállítási terem. — Ism.: K. D. Dunaújvárosi Hírlap. 1970. júl. 28.
- Fajó János** festőművész kiállítása. Bp. Fészek Klub. — Ism.: Pernecky Géza. Élet és Irodalom. 1970. márc. 7.
- Farkas András** festőművész és Réti Zoltán festőművész kiállítása. Balassagyarmat. Palóc Múzeum. — Ism.: T. E. Nógrád. 1970. nov. 1.
- Farkas István** festőművész emlékkiállítás. Székesfehérvár. István Király Múzeum. 1969. — Ism.: Bodri Ferenc. Jelenkor. 1970. 13. évf. 1. sz. 38–39. — K. Kovalovszky Márta. Képzőművészeti Almanach. 2. 1970. 32–33.
- Fekete Borbála** festőművész kiállítása. Berettyóújfalú. 1970. márc. — Ism.: N. N. Hajdú-Bihari Napló. 1970. márc. 11.
- Fekete György** belsőépítész és Schrammel Imre keramikus kiállítása. Ernst Múzeum. — Ism.: Balog János. Tükör. 1970. jan. 20. — Kristóf Attila. Magyar Nemzet. 1970. jan. 16.
- Felsmann Tamás** festőművész kiállítása. Bp. XI. ker. Népront Klub. — Ism.: Maksay László. Rajztanítás. 1970. 12. évf. 4. sz. 33.
- Félegyházi László** festőművész kiállítása. Debrecen. Medgyessy Terem. — Ism.: (M. V.) Hajdú-Bihari Napló. 1970. dec. 3. — Földényi László. Népszabadság. 1970. márc. 29.
- Feszt László** festőművész kiállítása. Magyar Nemzeti Galéria. 1970. szept. 5–27. (rend. és kat. Solymár István) Bp. 1970. Föv. ny. 8 lev., ill. — 22×20 cm. — Ism.: H. Gy. Magyar Nemzet. 1970. szept. 23. — Pernecky Géza. Élet és Irodalom. 1970. 14. évf. 38. sz. 12. — Theisler György. Művészet. 1970. 11. évf. 11. sz. 31–32.
- Fett Jolán** textiltervező kiállítása. Bp. Derkovits terem. — Ism.: Egyed Edit. Művészet. 1970. 11. évf. 8. sz. 42.
- Fónyi Géza** festőművész kiállítása. Bp. Múcsarnok. — Ism.: B. E. Ország Világ. 1970. jan. 21. — Aradi Nóra. Művészet. 1970. 11. évf. 7. sz. 39–40. — D. I. Vigilia. 1970. 35. évf. 2. sz. 127.
- Miskolc. Galéria.** — Ism.: Csutorás



- Annamária. Északmagyarország. 1970. febr. 10.
- Galambos Tamás* festőművész kiállítása. Debrecen. Medgyessy Terem. — Ism.: Tóth Béla. Alföld. 1970. 21. évf. 8. sz. 96. — dr. Tóth Ervin. Hajdú-Bihari Napló. 1970. máj. 19.
- Gábor Marianne* festőművész kiállítása. Bp. Csók István Galéria. 1970. márc. — Ism.: Bojár Iván. Magyar Hírlap. 1970. márc. 3. — D. I. Vigília. 1970. 35. évf. 5. sz. 345. — Dutka Mária. Magyar Nemzet. 1970. márc. 5. — Rideg Gábor. Népszava. 1970. márc. 11. — Budai Timót. Művészet. 1970. 11. évf. 5. sz. 47–48.
- Z. Gács György* festőművész fényomblajai, kiállítás. Bp. Iparművészeti Múzeum. 1970. dec. — Ism.: (horváth). Magyar Nemzet. 1970. dec. 23.
- Gádor Emil* keramikus kiállítása. Kaposvár. Képcsarnok Vállalat. Vaszary Terem. — Ism.: T. T. Somogyi Néplap. 1970. aug. 30. Sopron. Festőterem. — Ism.: — mi —. Kisalföld. 1970. júl. 4.
- Gecse Árpád* festőművész kiállítása. Jászberény. 1970. — Ism.: Telepy Katalin. Művészet. 1970. 11. évf. 12. sz. 41.
- Gera Gyula* festőművész kiállítása. Bp. Magyar Nemzeti Galéria. — Ism.: Aradi Nóra. Művészet. 1970. 11. évf. 12. sz. 30. — Gál György Sándor. Magyar Hírlap. 1970. aug. 4. — NN. Képes Újság. 1970. aug. 22.
- Gerzson Pál* festőművész kiállítása. Debrecen. Kossuth L. Tud. Egyetem. — Ism.: Tóth Béla. Alföld. 1970. 21. évf. 8. sz. 95.
- Sz. Gémes Éva* festőművész kiállítása. Tapolca. Keszthely. — Ism.: (balogh). Napló. 1970. dec. 25.
- Giczi János* festőművész kiállítása. Győr. 1970. június. — Ism.: Medve Imola. Kisalföld. 1970. jún. 13.
- Gosáthony Mária* festő és iparművész kiállítása. Kaposvár. Megyei Könyvtár. — Ism.: D. I. Vigília. 1970. 35. évf. 2. sz. 127–128. — Tóth Ilona. Somogy. 1970. 1. sz. 111–113.
- Gross Arnold* grafikusművész kiállítása. Bp. Dürer terem. — Ism.: Perneczky Géza. Élet és Irodalom. 1970. márc. 21. — Rideg Gábor. Népszava. 1970. márc. 11. — Rózsa Gyula. Népszabadság. 1970. márc. 8. — D. I. Vigília. 1970. 35. évf. 5. sz. 344. — Horváth György. Nők Lapja. 1970. máj. 2. — (harangozó). Esti Hírlap. 1970. márc. 5.
- Gyémánt László* festőművész kiállítása. Győr. Képcsarnok. 1970. március. — Ism.: L. G. Kisalföld. 1970. márc. 22.
- Győri Elek* festőművész emlékkiállítás. Bp. Mezőgazdasági Múzeum. — Ism.: Domonkos János. Szövetkezet. 1970. okt. 28. — N. N. Képes Újság. 1970. okt. 31. — Bojár Iván. Magyar Hírlap. 1970. okt. 20. — Fekete Judit. Magyar Nemzet. 1970. nov. 4.
- Miskolc. Galéria. — Ism.: (gyarmati). Déli Hírlap. 1970. szept. 22.
- Gyulai József* festőművész kiállítása. Bp. Ferencvárosi Pincetárlat. — Ism.: Domonkos Imre. Rajztanítás. 1970. 12. évf. 3. sz. 25–26.
- Hadik Gyula* szobrászművész és *Jánosy Ferenc* festőművész kiállítása. Bp. VI. ker. Néprfront Klub. — Ism.: Rozgonyi Iván. Művészet. 1970. 11. évf. 8. sz. 38–39. — d. m. Magyar Nemzet. 1970. máj. 13. — b. e. Ország Világ. 1970. jún. 17.
- Hallek Stefánia* kiállítása. Miskolc Galéria. — Ism.: Párkány. Déli Hírlap. 1970. júl. 4.
- Halmy Miklós* festőművész kiállítása. Bp. Műszaki Egyetem. Stoczek-u kollégium. — Ism.: Theisler György. Művészet. 1970. 11. évf. 9. sz. 38.
- Harkasi József* festőművész kiállítása. Miskolc. Ibbresszó. Ism.: Réti Pál. Népművelés. 1970. 17. évf. 5. sz. 24–25.
- G. Hager Rita és Borsi Gáborné* textiltervezők kiállítása. Bp. Iparművészeti Múzeum. Ism.: — bozóky —. Daily News. 1970. aug. 25. — (Fekete). Magyar Nemzet. 1970. máj. 27.
- Hemmert János* festőművész kiállítása. Szeged. — Ism.: K. E. Tiszatáj. 1970. 24. évf. 1. sz. 69.
- Hikádi Erzsébet* festőművész és *Czene Béla* festőművész kiállítása. Debrecen. TIT kiállítóterme. — Ism.: dr. Tóth Ervin. Hajdú-Bihari Napló. 1970. dec. 30.
- Holló László* festőművész kiállítása. Debrecen. Déri Múzeum. 1970. szept. — Ism.: N. N. Hajdú-Bihari Napló. 1970. szept. 15. — Módy György. Alföld. 1970. 21. évf. 12. sz. 83–87.
- Honty Márta* textiltervező és *Bors István* szobrászművész kiállítása. Bp. Derkovits terem. — Ism.: Nagy Ildikó. Jelenkor. 1970. 13. évf. 1. sz. 42–44.
- Horváth János* festőművész kiállítása. Győr. Műcsarnok. — Ism.: — mi —. Kisalföld. 1970. júl. 19.
- Ilosvay Varga István* festőművész kiállítása. Szentendre. Ferenczy Károly Múzeum. — Ism.: D. I. Vigília. 1970. 35. évf. 12. sz. 848. — F. J. Magyar Nemzet. 1970. nov. 24.
- Jánossy Ferenc* festőművész ld. Hadik Gyula
- Jovanovics György* szobrászművész ld. Nádler István
- Juhász Erika* festőművész kiállítása. Bp. MOM Művelődési Ház. — Ism.: Domonkos Imre. Rajztanítás. 1970. 12. évf. 3. sz. 26.
- Kajári Gyula* grafikusművész kiállítása. Bp. Magyar Nemzeti Galéria — Hódmezővásárhely. Tornyai János Múzeum. 1970. jan. 10–febr. 8. (Rend. Pogány Ö. Gábor. Kat. Összeáll. Bükkhely Gáborné) Bp. 1970. Révai ny. 76 l., 20 t. — 23×20 cm. — Ism.: Bojár Iván. Magyar Hírlap. 1970. jan. 14. — D. I. Vigília. 1970. 35. évf. 34. sz. 275. — Ö. L. Délmagyarország. 1970. márc. 10. — Perneczky Géza. Élet és Irodalom. 1970. febr. 1. — Pogány Ö. Gábor. Művészet. 1970. 11. évf. 5. sz. 40–41. — Polner Zoltán. Csongrád Megyei Hírlap. 1970. jan. 31. — Sinka Erzsébet. Esti Hírlap. 1970. jan. 29. — Pogány Ö. Gábor. Csongrád Megyei Hírlap. 1970. jan. 20. — Láng Éva. Egészségügyi Dolgozók Lapja. 1970. febr. 1. — Sárvári Márta. Magyar Nemzet. 1970. jan. 17. — Rideg Gábor. Népszava. 1970. jan. 16.
- Kapcsa János* festőművész kiállítása. Bp. Fényes Adolf terem. — Ism.: h. gy. Magyar Nemzet. 1970. nov. 10. — R. Gy. Népszabadság. 1970. nov. 6.
- iff. Kapoly Antal* faragóművész kiállítása. Bp. Eötvös Klub. — Ism.: Magyar Hírlap. 1970. jún. 24. — Péter Imre. Népművelés. 1970. 17. évf. 8. sz. 43. — Csohány Kálmán (megnyitóbeszéd). Művészet. 1970. 11. évf. 9. sz. 26.
- Kaponya Judit* festőművész kiállítása. Bp. Fényes Adolf terem. 1970. ápr. — Ism.: Bojár Iván. Magyar Hírlap. 1970. ápr. 15. — Rideg Gábor. Népszava. 1970. ápr. 8.
- Kapos Nándor* festményei. Bp. Csók István Galéria. — Ism.: Tibély Gábor. Művészet. 1970. 11. évf. 3. sz. 39–40. — Rideg Gábor. Népszava. 1970. jún. 21.
- Kardos Győző* szobrászművész és *Kovács Sándor* festőművész kiállítása. Csepel Galéria. Mátyásföld. — Ism.: Bojár Iván. Magyar Hírlap. 1970. dec. 15.
- Kass János* grafikusművész kiállítása. Balmazújváros. Művelődési Központ. 1970. aug. — Ism.: Tóth Ervin. Hajdú-Bihari Napló. 1970. aug. 19. Debrecen. TIT Csokonai Klub. — Ism.: Tóth Ervin. Hajdú-Bihari Napló. 1970. szept. 20.
- Hajdúszoboszló. — Ism.: ifj. Tóth Béla. Alföld. 1970. 21. évf. 9. sz. 75. — Tóth Ervin. Hajdú-Bihari Napló. 1970. jún. 25.
- Kassák Lajos* kollázsai. Kiállítás. Bp. Petőfi Irodalmi Múzeum. — Ism.: D. I. Vigília. 1970. 35. évf. 10. sz. 710. — (harangozó). Esti Hírlap. 1970. júl. 16.
- Katona László* grafikusművész plakátkiállítása. Veszprém. Bakonyi Múzeum. — Ism.: R. I. Napló. 1970. okt. 17. — Napló. 1970. okt. 6. — Solymár István. Művészet. 1970. 11. évf. 12. sz. 42–43.
- Katona Kiss Ferenc* festőművész kiállítása. Szentes. 1970. szept. — Ism.: Szabó Endre. Csongrád Megyei Hírlap. 1970. szept. 25.
- Kántor Andor* festőművész kiállítása. Szentendre. Ferenczy Károly Múzeum. — Ism.: Mezei Ottó. Művészet. 1970. 11. évf. 12. sz. 41–42. — f. j. Magyar Nemzet. 1970. okt. 3.
- Kántor Sándor* a népművészet mestere kiállítása. Bp. Műcsarnok. 1970. szept. 25–okt. 18. (Rend. és kat. Dománoszy György) Bp. 1970. Nógrád. ny. Balassagyarmat. 44 lev., ill. — 23 cm. — Ism.: Fábán Gyula. Kortárs. 1970. 4. évf. 12. sz. 2009–2011. — Bojár Iván. Magyar Hírlap. 1970. okt. 20. — bozóky —. Neueste Nachrichten. 1970. okt. 10. — Gorka Géza. (megnyitóbeszéd). Ipari Művészet. 1970. IV. 49–50. — Horváth György. Magyar Nemzet. 1970. okt. 7. — Kresz Mária. Népművészet, Házipar. 1970. 11. évf. 11. sz. 8–9. — Somogyi Árpád. Kritika. 1970. 8. évf. 12. sz. 29–31.
- iff. Kátai Mihály* tűzzománc kiállítása. Solymár. Művelődési Otthon. — Ism.: Krajczár Imre. Népiújság. 1970. nov. 10.
- Kecskeméti Sándor* keramikus kiállítása. Kaposvár. — Ism.: Papp Árpád. Somogy. 1970. 1. sz. 114.
- Kelle Sándor* festőművész kiállítása. Debrecen. TIT Csokonai Klub. — Ism.: dr. Tóth Ervin. Hajdú-Bihari Napló. 1970. máj. 6. — dr. Tóth Ervin. Művészet. 1970. 11. évf. 9. sz. 34–35. — N. N. Dunántúli Napló. 1970. dec. 5.
- Kende Judit* keramikus ld. Benkő Erzsébet.
- Kepes Ágnes* keramikus kiállítása. Debrecen. Egyetemi Könyvtár. — Ism.: Tóth Ervin. Hajdú-Bihari Napló. 1970. nov. 10.
- Bp. Fényes Adolf terem. — Ism.: Haits Géza. Művészet. 1970. 11. évf. 11. sz. 37.
- Kerti Károly* grafikusművész kiállítása. Győr. Műcsarnok. — Ism.: Rác E. Kisalföld. 1970. aug. 3.
- Koczogh Ákos* grafikái *Koczogh András* szobrászművész kiállítása. Bp. Ferencvárosi Pincetárlat. — Ism.: Bojár Iván. Magyar Hírlap. 1970. jan. 7.
- Kocsis László* festőművész kiállítása. Ráckeve. Savoyai kastély. — Ism.: Tölgyesi János. Művészet. 1970. 11. évf. 4. sz. 44.
- Kohán György* festőművész emlékkiállítás. Debrecen. Déri Múzeum. — Ism.: Dankó Imre. Hajdú-Bihari Napló. 1970. okt. 6. — N. N. Hajdú-Bihari Napló. 1970. okt. 2.
- Debrecen. Kossuth L. Tud. Egy. — Ism.: Kádár Zoltán. Alföld. 1970. 21. évf. 11. sz. 90–91. Gyula. — Ism.: — rg — Szolnok Megyei Néplap. 1970. júl. 23. — Csohány Kálmán (megnyitó beszéd). Köröstáj. 1970. júl. 26.
- Bp. Magyar Nemzeti Galéria. — Ism.: Rideg Gábor. Népszava. 1970. aug. 2.



- Kokas Ignác** festőművész kiállítása. Bp. Műcsarnok. 1969. — Ism.: Rózsa Gyula. Képzőművészeti Almanach. 2. 1970. 34–37.
- Kondor Béla** festőművész kiállítása. Bp. Műcsarnok. 1970. márc. 7–ápr. 5. (Rend. és kat. Frank János) Bp. 1970. Franklin ny. 12 lev., ill. — 23×21 cm. — Ism.: D. I. Vigília. 1970. 35. évf. 4. sz. 344. — Horváth György. Magyar Nemzet. 1970. márc. 13. — Rózsa Gyula. Népszabadság. 1970. márc. — Miklós Pál. Kritika. 1970. 8. évf. 6. sz. 19–21. — Pernecky Géza. Élet és Irodalom. 1970. márc. 21. — Novák László. Orvosegyetem. 1970. márc. 23. — Patkó Imre. The New Hungarian Quarterly. 1970. 11. évf. 40. sz. 182–183. — Rideg Gábor. Népszava. 1970. márc. 20. — Béla Duranci. Művészet. 1970. 11. évf. 6. sz. 45–46. Debrecen. Kossuth L. Tud. Egy. — Ism.: Kádár Zoltán. Alföld. 1970. 21. évf. 6. sz. 62–63. — M. V. Hajdú-Bihari Napló. 1970. máj. 6. Miskolc. Ism.: Németh Lajos. Észak-magyarország. 1970. ápr. 9.
- Konecsni György** festőművész grafikai kiállítása. Bp. KKI Kiállítóterme. Ism.: Bojár Iván. Magyar Hírlap. 1970. dec. 8. — Horváth György. Magyar Nemzet. 1970. dec. 13. — Rózsa Gyula. Népszabadság. 1970. dec. 13. — Rideg Gábor. Népszava. 1970. dec. 18. — Vadas József. Élet és Irodalom. 1970. dec. 13. — B. E. Napló. 1970. dec. 19.
- Konkoly Gyula és Bak Imre** festőművészek kiállítása. Bp. Fényes Adolf terem. — Ism.: D. I. Vigília. 1970. 35. évf. 5. sz. 345. — Pernecky Géza. Élet és Irodalom. 1970. 14. évf. 9. sz. 12.
- Kontraszty László** festőművész kiállítása. Bp. Fényes Adolf terem. — Ism.: Bauer Jenő. Művészet. 1970. 11. évf. 3. sz. 43. — h. z. Rajztanítás. 1970. 12. évf. 1–2. sz. 50.
- Szeged. Móra Ferenc Múzeum. — Ism.: A. I. Délmagyarország. 1970. márc. 1.
- Kopcsányi Ottó** ötvösművész kiállítása. Bp. Dürer terem. — Ism.: H. Gy. Magyar Nemzet. 1970. nov. 19. — Rideg Gábor. Népszava. 1970. nov. 20.
- Kordován János** textiltervező kiállítása. Bp. XI. Fővárosi Műv. Ház. — Ism.: Horváth Béla. Művészet. 1970. 11. évf. 12. sz. 37–38.
- Kősa Sípós László** festőművész kiállítása. Szentendre. Ferenczy Károly Múzeum. — Ism.: D. I. Vigília. 1970. 35. évf. 1. sz. 61.
- Kosza Rozália** festőművész ld. Diószegi Balázs.
- Kovács Éva** kerámikus és Puskás Imre textiltervező kiállítása. Szeged. Képcsarnok Vállalat Kiállítóterme. — Ism.: L. A. Délmagyarország. 1970. júl. 18.
- Kovács Margit** kerámikus kiállítása. Bp. Műcsarnok. 1970. jún. 6.–jún. 28. (Rend. Lányi Ottóné, Kat. bev. Major Máté) Bp. 1970. Nógrád. ny. 20 lev., ill. — 23×20 cm. — Ism.: D. I. Vigília. 1970. 35. évf. 9. sz. 631. — Fedor. Nők Lapja. 1970. június 27. — Patkó Imre. Tükör. 1970. júl. 7. — Pernecky Géza. Élet és Irodalom. 14. évf. 24. sz. 12. — Rideg Gábor. Népszava. 1970. jún. 23. — Székely András. Népszabadság. 1970. jún. 23. — Losonczy Miklós. Alföld. 1970. 21. évf. 10. sz. 92
- Kovács Sándor** festőművész ld. Kardos Győző
- Kováts Albert** festőművész kiállítása. Szentendre. Művelődési Ház. — Ism.: D. I. Vigília. 1970. 35. évf. 1. sz. 61.
- Kováts Margit** festőművész kiállítása. Szeged. Móra Ferenc Múzeum. — Ism.: Vinkler László. Tiszatáj. 1970. 24. évf. 5. sz. 491–492. — Kardos József. Tiszatáj. 1970. 24. évf. 5. sz. 493–494. — Akác László. Művészet. 1970. 11. évf. 9. sz. 42. — Takács László. Rajztanítás. 1970. 12. évf. 4. sz. 33. — Sz. Z. Magyar Hírlap. 1970. márc. 3. — Polner Zoltán. Csongrád Megyei Hírlap. 1970. febr. 24.
- Körtvélyessy Magda** festőművész kiállítása. Báránd. — Ism.: Barát Endre. Művészet. 1970. 11. évf. 4. sz. 46. — Szij Rezső. Hajdú-Bihari Napló. 1970. nov. 15.
- Kracker Magdolna** festőművész kiállítása. Bp. Kosztolányi Dezső Művelődési Otthon. — Ism.: Maksay László. Rajztanítás. 1970. 12. évf. 6. sz. 31.
- Kumpost Éva** kerámikus kiállítása. Bp. Derkovits terem. — Ism.: Koczogh Ákos. Műgyűjtő. 1970. 2. évf. 3. sz. 34–36. — R. Gy. Népszabadság. 1970. dec. 18. — Rideg Gábor. Népszava. 1970. dec. 18.
- Kunt Ernő** grafikusművész kiállítása. Kassa. Galéria. — Ism.: (gyarmati). Déli Hírlap. 1970. aug. 14.
- Kurucz D. István** festőművész kiállítása. Bp. Csók István Galéria. — Ism.: Bojár Iván. Magyar Hírlap. 1970. jún. 2. — Kovács Gyula. Kortárs. 1970. 14. évf. 12. sz. 2011–2013. — Oelmacher Anna. Magyar Nemzet. 1970. máj. 30. — Pernecky Géza. Élet és Irodalom. 1970. máj. 30. — Rideg Gábor. Népszava. 1970. máj. 31. — Szabó Endre. Csongrád Megyei Hírlap. 1970. jún. 7. — G. Szabó László. Munka. 1970. aug.
- Kürthy Sándor** festőművész kiállítása. Berettyóújfalu. 1970. nov. — Ism.: Tikász László. Hajdú-Bihari Napló. 1970. nov. 20.
- Laborcz Ferenc** szobrászművész kiállítása. Debrecen. Salgótarján. — Ism.: Pernecky Géza. Élet és Irodalom. 1970. 14. évf. 35. sz. 12.
- Lakatos József** festőművész kiállítása. Győr. Műcsarnok. — Ism.: Salamon Nándor. Rajztanítás. 1970. 12. évf. 6. sz. 31. — Művészet. 1970. 11. évf. 12. sz. 39–41.
- Lakner László** festőművész kiállítása. KKI kiállítóterme. — Ism.: Néray Katalin. Művészet. 1970. 11. évf. 9. sz. 39–40.
- Lantos Ferenc** festőművész kiállítása. Bp. Tudomány és Technika Háza. 1970. jún. — Ism.: Erdélyi Zoltán. Dunántúli Napló. 1970. jún. 7.
- Ligeti Erika** szobrászművész és Nagy B. István festőművész kiállítása. Kossuth L. Tud. Egy. 1970. jan.–febr. — Ism.: NN. Egyetemi Élet. 1970. febr. 3. — Hajdú-Bihari Napló. 1970. jan. 30. — sümegi. — Egyetemi Élet. (Debrecen) 1970. febr. 17. — Tóth Endre. Művészet. 1970. 11. évf. 7. sz. 43. — Magyar Vilmos. Hajdú-Bihari Napló. 1970. febr. 8.
- Lipták Pál** grafikusművész kiállítása. Gyula. — Ism.: G. Vass István. Tiszatáj. 1970. 24. évf. 2. sz. 156–157.
- Lóránt János** festőművész kiállítása. Bp. Derkovits terem. — Ism.: R. G. Népszava. 1970. okt. 23. — Rózsa Gyula. Népszabadság. 1970. okt. 23. — Tóth Elemér. Nógrád. 1970. okt. 24. — NN. Népszava. 1970. dec. 25.
- Luzsica Lajos** festőművész kiállítása. Bp. I. ker. Művelődési Klub. 1969. — Ism.: Ecsery Elemér. Művészet. 1970. 11. évf. 1. sz. 46.
- Madarász Gyula** festőművész kiállítása. Hajdúnánás. — Ism.: M. V. Hajdú-Bihari Napló. 1970. márc. 1.
- Madarász Gyula** festőművész és Nagy István szobrászművész kiállítása. Tokaj. 1970. jún. — Ism.: Cs. A. Észak-magyarország. 1970. júl. 1.
- Marton László** szobrászművész kiállítása. Zalaezerszeg. Megyei Műv. Központ. — Ism.: T. A. Zalai Hírlap. 1970. nov. 11.
- Martyn Ferenc** festőművész kiállítása. Tihany. Tihanyi Múzeum. 1970. máj. 10.–aug. 1. (rend. és kat. bev. Hárs Éva) Veszprém. 1970. Megyei Múz. ig. Athenaeum ny. Bp. 59 l., ill. — 23 cm — Ism.: Bojár Iván. Magyar Hírlap. 1970. júl. 28. — Haitz Géza. Alföld. 1970. 21. évf. 9. sz. 73–74. — Horváth György. Magyar Nemzet. 1970. máj. 29. — Passuth Krisztina. Tükör. 1970. máj. 26. — Takács Gyula. (megnyitóbeszéd). Jelenkor. 1970. 13. évf. 7–8. sz. 703–705.
- Marosfalvi Antal és Simon Iván** festőművészek kiállítása. Szombathely. Savaria Múzeum. 1970. május. — Ism.: (kulcsár). Vas Népe. 1970. máj. 30.
- Mattioni Eszter** festőművész kiállítása. Szekszárd. Babits Műv. Ház. — Ism.: B. F. Népújság. (Szekszárd) 1970. júl. 9. — B. F. Népújság, Tolna megye. 1970. okt. 13.
- Maurer Dóra** grafikusművész kiállítása. Bp. Dürer terem. — Ism.: Pernecky Géza. Élet és Irodalom. 1970. 14. évf. 43. sz. 13.
- Maszaroff Miklós** festőművész kiállítása. Edeleny. Tsz. Klub. — Ism.: (b. m.) Észak-magyarország. 1970. jan. 25.
- Mayer Mária** textiltervező és Moga Sándor ötvösművész kiállítása. Bp. Paál László terem. — Ism.: Kovács Gyula. Művészet. 1970. 11. évf. 12. sz. 39.
- Melocco Miklós** szobrászművész kiállítása. Salgótarján. — Ism.: Ham Ferenc. Nógrád. 1970. júl. 8.
- Méhes Balázs** festőművész kiállítása. Bp. Műszaki Egyetem. R-klub. — Ism.: Kovács Judit–Seszták Ágnes. A jövő mérnöke. 1970. okt. 3.
- Mermeze Nóra** festőművész kiállítása. Esztergom. Technika Háza. — Ism.: Bodri Ferenc. Művészet. 1970. 11. évf. 4. sz. 47–48.
- Meszlényi János** szobrászművész kiállítása. Bp. Derkovits Terem. — Ism.: R. G. Népszava. 1970. febr. 12. — Rózsa Gyula. Népszabadság. 1970. febr. 13.
- Mészáros Dezső** szobrászművész kiállítása. Bp. KKI kiállítóterme. — Ism.: (fekete). Magyar Nemzet. 1970. nov. 28. — Rózsa Gyula. Népszabadság. 1970. nov. 21.
- Mészáros Mihály** szobrászművész rajzkiállítása. Bp. Dürer terem. — Ism.: Rideg Gábor. Népszava. 1970. jan. 21. — Vadas József. Művészet. 1970. 11. évf. 4. sz. 44–45.
- Mikó Sándor** belsőépítész kiállítása. Bp. Derkovits terem. — Ism.: H. Gy. Magyar Nemzet. 1970. júl. 2. — Lánosz Sándor. Magyar Hírlap. 1970. júl. 7.
- Moga Sándor** ötvösművész ld. Mayer Mária.
- Molnár C. Pál** festőművész kiállítása. Bp. Csók István Galéria. — Ism.: Gál György Sándor. Magyar Hírlap. 1970. aug. 4.
- Gy. Molnár István** grafikusművész kiállítása. Bp. Derkovits terem. — Ism.: Rózsa Gyula. Népszabadság. 1970. szept. 25.
- Nadas József** festőművész kiállítása. Bp. KAK kultúrterem. — Ism.: Nemes Béla. Művészet. 1970. 11. évf. 3. sz. 46.
- Nadasdy János** festőművész kiállítása. Szigetszentmiklós. — Ism.: Losonczy Miklós. Művészet. 1970. 11. évf. 3. sz. 45–46.
- Nádler István** festőművész és Jovánovics György szobrászművész kiállítása. Bp. Fényes Adolf terem. — Ism.: Theisler György. Művészet. 1970. 11. évf. 9. sz. 35. — Vadas József. Művészet. 1970.



11. évf. 9. sz. 35–36. — Perneckzy Géza. Élet és Irodalom. 1970. máj. 30.
- Nagy B. István festőművész kiállítása. Eger. — Ism.: Népújság. 1970. ápr. 26.
- Nagy B. István ld. még Ligei Erika.
- T. Nagy Irén iparművész intarziái. Kiállítás. Szeged. Képesarnok. — Ism.: Akác László. Művészet. 1970. 11. évf. 9. sz. 42.
- Nagy István szobrászművész kiállítása. Szolnok. Damjanich Múzeum. — Ism.: Egri Mária. Művészet. 1970. 11. évf. 9. sz. 44–45. — P. Ö. G. (megnyitóbeszéd). Jászkunság. 1970. 16. évf. 2. sz. 69–70. — Rideg Gábor. Népszava. 1970. febr. 2.
- Németh János kerámikus kiállítása. Zalaegerszeg. Képesarnok. — Ism.: T. A. Zalai Hírlap. 1970. aug. 2.
- Németh József festőművész kiállítása. Bp. Ernst Múzeum. 1970. máj.–jún. — Ism.: Szabó Endre. Csongrád Megyei Hírlap. 1970. jún. 7. — Rideg Gábor. Népszava. 1970. jún. 5.
- Nolipa István Pál festményei. Bp. Pest-erzsébeti Múzeum. — Ism.: H. Gy. Magyar Nemzet. 1970. okt. 20. — Rózsa Gyula. Népszabadság. 1970. szept. 25. — Telepy Katalin. Művészet. 1970. 11. évf. 12. sz. 35–36.
- Novák András festőművész kiállítása. Szeged. Móra Ferenc Múzeum. 1970. jún. — Ism.: Akác László. Délmagyarország. 1970. jún. 9. — Petri Ferenc. Csongrád Megyei Hírlap. 1970. jún. 9.
- Nyári Lóránt festőművész kiállítása. Bp. Fényes Adolf terem. 1970. szept. — Ism.: Bojár Iván. Magyar Hírlap. 1970. szept. 22. — f. j. Magyar Nemzet. 1970. szept. 19.
- Orlai Petrich Pápa festőművész emlékkiállítása. Pápa. Helytörténeti Múzeum. — Ism.: Heitler László. Jelenkor. 1970. 13. évf. 3. sz. 236.
- Papp Oszkár festőművész kiállítása. Bp. Csepel Galéria. — Ism.: Bojár Iván. Magyar Hírlap. 1970. ápr. 28.
- Pataki Ferenc festőművész kiállítása. Szeged. Móra Ferenc Múzeum. — Ism.: Akác László. Délmagyarország. 1970. nov. 10. — Tóth Elemér. Nógrád. 1970. aug. 29.
- Pataky Éva festőművész kiállítása. Bp. Fényes Adolf terem. — Ism.: Salamon Nándor. Rajztanítás. 1970. 12. évf. 1–2. sz. 49.
- Paulikovics Pál iparművész üvegeinek kiállítása. Bp. KKI kiállítóterme. — Ism.: Sinka Erzsébet. Esti Hírlap. 1970. márc. 24. — Maksay László. Köznevelés. 1970. 26. évf. 11. sz. 45. — P. Brestyánszky Ilona. Művészet. 1970. 11. évf. 9. sz. 40–41.
- H. Páll Ilona textiltérvező és Prim Zoltán iparművész rézdomborításai. Debrecen. Medgyessy terem. — Ism.: Bényei József. Alföld. 1970. 21. évf. 10. sz. 93–94. — M. Szabó Anna. Hajdú-Bihari Napló. 1970. szept. 13.
- Pártos István (1907–1962) festőművész emlékkiállítása. Magyar Nemzeti Galéria. 1970. júl. (Rend. és kat. P. Turcsányi Zsuzsa) Bp. 1970. Athenaeum ny. — 21×22 cm. Ism.: Lánicz Sándor. Magyar Hírlap. 1970. júl. 7.
- Perhacs László festőművész kiállítása. Műgyetem. Martos Flóra kollégium. — Ism.: Perneckzy Géza. Élet és Irodalom. 1970. 14. évf. 47. sz. 12.
- Pető János grafikusművész kiállítása. Bp. Dürer terem. — Ism.: B. I. Magyar Hírlap. 1970. jún. 23. — (Benedek). Északmagyarország. 1970. jún. 24. — Bauer Jenő. Művészet. 1970. 11. évf. 9. sz. 45–46.
- Péter Vladimír ötvösművész, Németh Géza és Váli Dező festőművészek kiállítása az Eötvös Klubban. Bp. — Ism.: Újvári Béla. Művészet. 1970. 11. évf. 6. sz. 44–45. — Perneckzy Géza. Élet és Irodalom. 1970. febr. 1.
- Piroska János festőművész ld. Balog Tünde.
- Pleidell János festőművész kiállítása. Szeged. Képesarnok Vállalat. — Ism.: L. A. Délmagyarország. 1970. máj. 16.
- Polonyi Elemér festőművész kiállítása. Bp. KKI kiállítóterme. — Ism.: Perneckzy Géza. Élet és Irodalom. 1970. 14. évf. 18. sz. 12.
- Porscht Frigyes grafikusművész kiállítása. Solymár, Apáczai Csere J. Műv. Ház. — Ism.: B. I. Magyar Hírlap. 1970. jún. 23.
- Pozsonyi János festőművész kiállítása. Szombathely. Savaria Múzeum. — Ism.: Kulcsár—Vas Népe. 1970. nov. 29.
- Prim Zoltán iparművész ld. H. Páll Ilona
- Puskás Imre textiltérvező ld. Kovács Éva
- Raszler Károly grafikusművész kiállítása. Vác. — Ism.: B. Supka Magdolna. Művészet. 1970. 11. évf. 12. sz. 32. 33.
- Rácz Edit szobrászművész kiállítása. Múcsarnok. Kamaraterem. Bp. 1970. szept. — Ism.: H. Gy. Magyar Nemzet. 1970. szept. 19. — R. Gy. Népszabadság. 1970. szept. 4.
- Rádóczy Gyarmathy Gábor festőművész kiállítása. Eötvös Klub. Központi Fizikai Kutató Int. KISZ Klub. — Ism.: Mezei Ottó. Művészet. 1970. 11. évf. 2. sz. 31.
- Rázó József festőművész kiállítása. Sopron. Festőterem. — Ism.: Környei Attila. Rajztanítás. 1970. 12. évf. 4. sz. 32.
- Réti Mátys festőművész kiállítása. Csepel Galéria. — Ism.: Prohászka László. Csepel. 1970. nov. 20.
- Réti Zoltán festőművész ld. Farkas András.
- Révész Napsugár grafikusművész kiállítása. Tatabánya. 1970. márc. — Ism.: Jenkei János. Dolgozók Lapja. 1970. márc. 8. — Sz. J. Petőfi Népe. 1970. márc. 15.
- Ridovics László festőművész kiállítása. Szombathely. — Ism.: Tasnádi Attila. Kortárs. 1970. 14. évf. 11. sz. 1847–1848.
- Rippl Rónai József emlékkiállítás. Kaposvár. 1970. jún.–júl. — Ism.: W. E. Somogyi Néplap. 1970. júl. 2.
- Rudnay Gyula festőművész emlékkiállítása. Bp. Magyar Nemzeti Galéria. 1969. — Ism.: Haitis Géza. Kortárs. 1970. 14. évf. 4. sz. 670–671. — D. I. Vigilia. 1970. 35. évf. 2. sz. 126. — gyuris — Elzett Újság. 1970. jan. 27. — László Gyula. (megnyitóbeszéd). Művészet. 1970. 11. évf. 2. sz. 14–15. — Schelken Pálma. Köznevelés. 1970. 26. évf. 1. sz. 37–38.
- Baja. Türr István Múzeum. — Ism.: Bényi László. Petőfi Népe. 1970. ápr. 26. — Mészáros Fülöp. Művészet. 1970. 11. évf. 7. sz. 37.
- Hódmezővásárhely. — Ism.: Dömötör János. Csongrád Megyei Hírlap. 1970. febr. 19.
- Sarkantyú Simon festőművész kiállítása. Szeged. Képesarnok. 1970. nov. Ism.: Szeles Zoltán. Délmagyarország. 1970. nov. 14. — Tasnádi Attila. Kortárs. 1970. 14. évf. 11. sz. 1847–1848.
- Schaár Erzsébet szobrászművész kiállítása. Bp. Múcsarnok. 1970. máj.–jún. — Ism.: D. I. Vigilia. 1970. 35. évf. 9. sz. 630. — Bajkay Éva. Művészet. 1970. 11. évf. 9. sz. 26–27. — Horváth Béla. Művészet. 1970. 11. évf. 9. sz. 27–28. — Horváth György. Magyar Nemzet. 1970. máj. 22. — Horváth György. Nők Lapja. 1970. máj. 16. — Németh Lajos. Kritika. 1970. 8. évf. 8. sz. 1–3. — Passuth Krisztina. Tükör. 1970. jún. 9. — Patkó Imre.
- The New Hungarian Quarterly. 1970. 11. évf. 40. sz. 183–185. — Perneckzy Géza. Élet és Irodalom. 1970. 14. évf. 21. sz. 13. — Rideg Gábor. Népszava. 1970. máj. 31. — Szántó Gábor. Köznevelés. 1970. 26. évf. 13. sz. 46. — Székely András. Népszabadság. 1970. jún. 4.
- Schéner Mihály festőművész kiállítása. Békéscsaba. — Ism.: D. Fehér Zsuzsa. Békés Megyei Népújság. 1970. máj. 24.
- Schönberger Armand festőművész emlékkiállítása. Bp. Magyar Nemzeti Galéria. 1970. márc. 14–ápr. 5. (Rend. és kat. bev. Szij Béla.) Bp. 1970. Kossuth ny. 6 lev., 4 t., — 20×22 cm. — Ism.: D. I. Vigilia. 1970. 35. évf. 5. sz. 344. — Dutka Mária. Magyar Nemzet. 1970. márc. 20. — R. Gy. Népszabadság. 1970. márc. 20. — Perneckzy Géza. Élet és Irodalom. 1970. ápr. 3. — Pogány Ö. Gábor. Művészet. 1970. 11. évf. 5. sz. 47.
- Schrämml Imre kerámikus kiállítása. Bp. Ernst Múzeum. — Ism.: Kristóf Attila. Magyar Nemzet. 1970. jan. 16. — Balogh János. Tükör. 1970. jan. 20. ld. még Fekete György belsőépítész
- Senyei Oláh István festőművész emlékkiállítása. Debrecen. Déri Múzeum. — Ism.: Magyar Vilmos. Hajdú-Bihari Napló. 1970. febr. 10. — Tóth Endre. Művészet. 1970. 11. évf. 7. sz. 37–38.
- Simó Ágoston kerámikus kiállítása. Bp. Csók István Galéria. — Ism.: K. Á. Műgyűjtő. 1970. 2. évf. 2. sz. 23–25. — Bojár Iván. Magyar Hírlap. 1970. okt. 7. ld. még Búzás Árpád textiltérvező
- Simon Béla festőművész kiállítása. Pécs. Technika Háza. 1970. szept. — Ism.: Angyal Endre. Művészet. 1970. 11. évf. 12. sz. 31–32. — Solymár István. Dunántúli Napló. 1970. szept. 20.
- Simon Iván festőművész ld. Marosfalvi Antal.
- Simonyi Emőke grafikusművész kiállítása. Bp. Ferencvárosi Pincetárlat. — Ism.: Vadas József. Művészet. 1970. 11. évf. 7. sz. 43–44.
- Somogyi János festőművész ld. Csontos László
- Stefániai Edit iparművész zománc-táblái. Kiállítás. Bp. Derkovits terem. — Ism.: A. L. Délmagyarország. 1970. máj. 12. — h. gy. Magyar Nemzet. 1970. máj. 7.
- Stettner Béla grafikusművész ex libris kiállítása. Bp. Széchényi könyvtár. — Ism.: Galambos Ferenc. Művészet. 1970. XI. évf. 2. sz. 43. — Munkácsy Piroska. Magyar Könyvszemle. 1970. 86. évf. 3. sz. 268.
- Sugár Andor festőművész emlékkiállítása. Bp. Ferencvárosi Pincetárlat. — Ism.: H. Magyar Nemzet. 1970. nov. 15. — (b. e.) Ország Világ. 1970. dec. 23.
- Gy. Szabó Béla grafikusművész kiállítása. Debrecen Déri Múzeum. — Ism.: Tóth Béla. Művészet. 1970. 11. évf. 1. sz. 45–46.
- Szabó Gáspár grafikusművész kiállítása. Salgótarján. József Attila Műv. Központ. 1970. nov. — Ism.: T. E. Nógrád. 1970. nov. 10.
- Szabó Iván szobrászművész kiállítása. Bp. KKI kiállítóterme. — Ism.: Nagy László. (megnyitóbeszéd). Élet és Irodalom. 1970. okt. 31. — Oelmacher Anna. Magyar Nemzet. 1970. nov. 4. — Zsigmondi Mária. Nők Lapja. 1970. nov. 28. — NN. Népszava. 1970. dec. 25. — (rg.) Népszava. 1970. nov. 1. Hódmezővásárhely. — Ism.: Tóth Béla. Művészet. 1970. 11. évf. 4. sz. 45–46. — Szabó Endre. Csongrád Megyei Hírlap. 1970. dec. 6.
- Szabó Zoltán festőművész kiállítása. Bp. Ernst Múzeum. 1970. jún. — Ism.:



- Aradi Nóra. Népszabadság. 1970. jún. 16. — Bojár Iván. Magyar Hírlap. 1970. jún. 17. — D. I. Vigília. 1970. 35. évf. 8. sz. 561. — Hantos János. Soós Klára. Művészet. 1970. 11. évf. 8. sz. 39–42. — Rideg Gábor. Népszava. 1970. jún. 7.
- Dunaújváros. Kiállítási Terem. 1970. szept. — Ism.: Kemény Dezső. Dunaújvárosi Hírlap. 1970. szept. 11.
- Győr. Múcsarnok. 1970. okt. — Ism.: M. I. Kisalföld. 1970. okt. 16.
- Szalai Zoltán festőművész kiállítása. Bp. Fényes Adolf terem. — Ism.: M. Kiss Pál. Rajztanítás. 1970. 12. évf. 1–2. sz. 48.
- Szalainyai József festőművész kiállítása. Bp. KKI kiállítóterem. — Ism.: Bojár Iván. Magyar Hírlap. 1970. szept. 16.
- Szalmári Béla grafikusművész kiállítása. — Ism.: Haulisch Lenke. Művészet. 1970. 11. évf. 8. sz. 44–45.
- Szántó Piroska festőművész kiállítása. Bp. Múcsarnok. 1970. máj. 9–31. (Rend. Frank János. Kat. bev. Rónay György.) Bp. 1970. Kiállítási Int., Révay ny. 12. lev. — 23×20 cm. — Ism.: Bojár Iván (interjú). Magyar Hírlap. 1970. máj. 12. — D. I. Vigília. 1970. 35. évf. 8. sz. 560. — Frank János. Népszabadság. 1970. máj. 15. — Harangozó Márta. Esti Hírlap. 1970. máj. 16. — Horváth György. Nők Lapja. 1970. máj. 16. — Horváth György. Magyar Nemzet. 1970. máj. 14. — Körner Éva. Kritika. 1970. 8. évf. 8. sz. 3–5. — Patkó Imre. The New Hungarian Quarterly. 1970. 11. évf. 40. sz. 181–182. — Pilinszky János (megnyitóbeszéd). Élet és Irodalom. 1970. máj. 9. — Perneczky Géza. Élet és Irodalom. 1970. máj. 16. — Rideg Gábor. Népszava. 1970. máj. 31. — Néray Katalin. Művészet. 1970. 11. évf. 11. sz. 40.
- Debrecen. Kossuth L. Tud. Egy. — Ism.: Szabó Magda. (megnyitóbeszéd) Alföld. 1970. 21. évf. 12. sz. 91–92. — M. Szabó Anna. Hajdú-Bihari Napló. 1970. nov. 7.
- Szemadám György festőművész kiállítása. Esztergom. Technika Háza. — Ism.: D. I. Vigília. 1970. 35. évf. 10. sz. 710.
- Szenes Zsuzsa textiltervező rajzkiállítása. Bp. Dürer terem. — Ism.: Bauer Jenő. Művészet. 1970. 11. évf. 2. sz. 46.
- B. Szentmiklóssy Edit festőművész kiállítása. Debrecen. MÁV. Járműjavító Közp. — Ism.: Sz. A. Hajdú-Bihari Napló. 1970. júl. 19.
- Szervátiusz Jenő szobrászművész kiállítása. Siklós. — Ism.: Aknai Tamás. Dunántúli Napló. 1970. jún. 14.
- Székhelyi Attila festőművész kiállítása. Békéscsaba. — Ism.: G. Vass István. Békés Megyei Népújság. 1970. jún. 31.
- Szigethy István festőművész emlékkiállítása. Vác. Vak Bottyán Múzeum. — Ism.: — tamás. — Pest Megyei Hírlap. 1970. szept. 1. — Perneczky Géza. Élet és Irodalom. 1970. 14. évf. 38. sz. 12.
- Szilágyi Jolán festőművész kiállítása. Nyiregyháza. 1970. márc. — Ism.: Páll Géza. Keletmagyarország. 1970. márc. 10.
- Szilágyi Ilona festőművész akvarell kiállítása. Salgótarján. Képcsarnok. — Ism.: Borbély László. Művészet. 1970. 11. évf. 12. sz. 36. — (Tóth). Nógrád. 1970. szept. 5.
- Szilvitsky Margit textiltervező kiállítása. Bp. KKI kiállítóterem. — Ism.: Beke László. Magyar Építőművészet. 1970. 6. sz. 54–55. — B. I. Magyar Hírlap. 1970. jún. 23. — Sárvári Márta. Magyar Nemzet. 1970. júl. 1. (— torday —) Fejér Megyei Hírlap. 1970. júl. 5.
- Révész Zsuzsa. Művészet. 1970. 11. évf. 9. sz. 39.
- Szinte Gábor festőművész kiállítása. Bp. Csók István Galéria. 1970. ápr. — Ism.: Rideg Gábor. Népszava. 1970. ápr. 8. — Bojár Iván. Magyar Hírlap. 1970. ápr. 7.
- Sziráki Endre grafikusművész kiállítása. Bp. Mednyánszky Terem. — Ism.: (horváth). Magyar Nemzet. 1970. okt. 24. — R. Gy. Népszabadság. 1970. okt. 30. — Perneczky Géza. Élet és Irodalom. 1970. 14. évf. 45. sz. 12.
- Szirt Oszkár festőművész emlékkiállítása. Bp. Csepel Galéria. 1970. — Ism.: Soós Klára. Művészet. 1970. 11. évf. 12. sz. 23–25.
- Szöllősy Enikő szobrászművész kiállítása. Bp. Mednyánszky Terem. — Ism.: Vadas József. Művészet. 1970. 11. évf. 3. sz. 42.
- Sztankó Judit festőművész kiállítása. Bp. Csók István Galéria. — Ism.: Bojár Iván. Magyar Hírlap. 1970. szept. 16. — (h. m.) Esti Hírlap. 1970. szept. 16. — B. Képes Újság. 1970. szept. 26. — Horváth György. Magyar Nemzet. 1970. szept. 15. — Perneczky Géza. Élet és Irodalom. 1970. 14. évf. 39. sz. 12. — Székely András. Népszabadság. 1970. szept. 18. — D. Fehér Zsuzsa. Művészet. 1970. 11. évf. 11. sz. 40–41.
- Szujó Zoltán és Molnár Béla festőművészek kiállítása. Salgótarján. — Ism.: — tóth —. Nógrád. 1970. nov. 3.
- Takács Erzsébet szobrászművész kiállítása. Bp. XIII. Láng Gyár. Műv. Otthon. — Ism.: Sárvári Márta. Magyar Nemzet. 1970. jan. 27. — D. Fehér Zsuzsa. Művészet. 1970. 11. évf. 6. sz. 47–48.
- Takács Győző festőművész kiállítása. Makó. József Attila Múzeum. — Ism.: D. J. Művészet. 11. évf. 3. sz. 42–43.
- Tamás Ervin festőművész kiállítása. Bp. Csók István Galéria. — Ism.: Bojár Iván. Magyar Hírlap. 1970. ápr. 28. — (b. e.). Ország Világ. 1970. jún. 10. — h. Magyar Nemzet. 1970. máj. 6.
- Tamás László kerámikus kiállítása. Siófok. — Ism.: (lengyel) Népművészet Házipar. 1970. 11. évf. 9. sz. 1011.
- Kaposvár. TIT. Székház. — Ism.: W. E. Somogyi Néplap. 1970. máj. 16.
- Tamási Zoltán grafikusművész gyűjteményes plakátkiállítása. Bp. Múcsarnok. — Ism.: Frank János. Műgyűjtő. 1970. 2. évf. 4. sz. 37–39. — f. j. Magyar Nemzet. 1970. máj. 15.
- Tassy Klára textiltervező kiállítása. Hajdúszoboszló. — Ism.: Tóth Béla. Hajdú-Bihari Napló. 1970. márc. 28. — NN. Hajdú-Bihari Napló. 1970. márc. 11.
- Thorma János festőművész emlékkiállítása. Kiskunhalas. — Ism.: H. Gy. Magyar Nemzet. 1970. okt. 9.
- Tilles Béla festőművész kiállítása. Hajdúház. 1970. ápr. — Ism.: Thoma László. Hajdú-Bihari Napló. 1970. ápr. 11.
- Tóth Menyhért festőművész kiállítása. Székesfehérvár. István Király Múzeum. 1970. márc. 8–31. (Rend. K. Kovalovszky Márta, B. Supka Magdolna). Kat. Bev. K. Kovalovszky Márta. Székesfehérvár. 1970. Fejér ny. lep. — 26 cm. (István Kir. Múz. Közl. D. sor. 71.) — Ism.: Torday Aliz. Fejér Megyei Hírlap. 1970. márc. 25. — K. Kovalovszky Márta. Művészet. 1970. 11. évf. 6. sz. 42–43.
- Tröster Vera festőművész kiállítása. Esztergom. Technika Háza. — Ism.: D. I. Vigília. 1970. 35. évf. 10. sz. 710.
- Udvardi Erzsébet festőművész kiállítása. Tihany. Múzeum. 1970. aug.–szept. — Ism.: Fekete Judit. Magyar Nemzet. 1970. szept. 5. — Raffai István.
- Napló. 1970. aug. 15. — E. Tóth Pál. Petőfi Népe. 1970. szept. 6. — Rózsa Gyula. Népszabadság. 1970. aug. 19.
- Urban György festőművész és Veszprémi Imre szobrászművész kiállítása. Bp. Múcsarnok. 1970. febr. 14. — márc. 8. (Rend. Frank János.) Kat. Bev. Frank János. Csoóri Sándor. Bp. 1970. Balasagymati ny. 4 lev., ill., — 24×21 cm. — Ism.: — Perneczky Géza. Élet és Irodalom. 1970. febr. 21. — Rideg Gábor. Népszava. 1970. febr. 27. — Rózsa Gyula. Népszabadság. 1970. febr. 27.
- Vaddásziné Németh Magda iparművész üvegkiállítása. Bp. Üvegipari Mintaterem. — Ism.: Tasnádiné Marik Klára. Ipari Művészet. 1970. III. 45.
- Vajda Lajos festőművész emlékkiállítása. Zalaegerszeg. Megyei Műv. Közp. — Ism.: Bajkay Éva. Zalai Hírlap. 1970. márc. 1. — Bajkay Éva. Művészet. 1970. 11. évf. 5. sz. 43.
- Varga Mátyás díszlettervező kiállítása. Bp. Magyar Nemzeti Galéria. 1970. febr.–márc. (Rend. kat. Kisdéginé Kirimi Irén.) Bp. 1970. Révai ny. 67 l., 11 t., ill., — 23×20 cm. — Ism.: Barát Endre. Ország Világ. 1970. márc. 4. — Bojár Iván. Magyar Hírlap. 1970. jan. 17. — Horváth György. Magyar Nemzet. 1970. febr. 19. — László Gyula. Művészet. 1970. 11. évf. 3. sz. 40–41. — NN. VOR Hírlap. 1970. febr. 26. — Szántó Gábor. Köznevelés. 1970. 26. évf. 5. sz. 38. — Farkas Ferenc. Művészet. 1970. 11. évf. 6. sz. 38–39. — Bauer Jenő. Művészet. 1970. 11. évf. 6. sz. 39–40. — Békéscsaba. Múzeum. — Ism.: V. Kiss Margit. Békés Megyei Népújság. 1970. dec. 13.
- Varga Nándor Lajos festőművész kiállítása. Bp. Múcsarnok. 1970. ápr. 11. — máj. 4. (rend. Rozványi Márta. Kat. bev. B. Supka Magdolna.) Bp. 1970. Nógrád. ny. 10. lev., ill., — 19×17 cm. — Ism.: (d. m.) Magyar Nemzet. 1970. máj. 4. — Rózsa Gyula. Népszabadság. 1970. ápr. 22. — Bauer Jenő. Művészet. 1970. 11. évf. 7. sz. 40–41.
- Vágréti János festőművész kamarakiállítása. Békéscsaba. 1970. — Ism.: Ezüst György. Békés Megyei Népújság. 1970. dec. 13.
- Váli Dezső festőművész ld. Péter Vladimir.
- Várdeák Ildikó kerámikus kiállítása. Miskolc. 1970. nov. — Ism.: (gyarmati) Déli Hírlap. 1970. nov. 14. — Rideg Gábor. Népszava. 1970. nov. 20.
- Veszprémi Imre szobrászművész ld. Urban György.
- Végvári I. János festőművész kiállítása. Esztergom. Tata. Oroszlány. — Ism.: Bodri Ferenc. Életünk. 1970. 2. évf. 1. sz. 87–88. — Dévényi Iván. Művészet. 1970. 11. évf. 2. sz. 46–47. — Heitler László. Rajztanítás. 1970. 12. évf. 1–2. sz. 50. — Heitler László. Jelenkor. 1970. 13. évf. 3. sz. 237. 1
- Vén Edit kerámikus ld. Dudás László
- Vida Zsuzsa üvegtervező iparművész kiállítása. Üvegipari Művek. Bp. Guszev u. — Ism.: Dárday Nikolett. Ipari Művészet. 1970. II. 48.
- Vilt Tibor szobrászművész kiállítása. Bp. Múcsarnok. 1970. jún. — Ism.: B. I. Magyar Hírlap. 1970. jún. 17. — Fencsik Flóra. Esti Hírlap. 1970. jún. 13. — Perneczky Géza. Élet és Irodalom. 1970. 14. évf. 25. sz. 12.
- Miskolci Galéria. — Ism.: Borbély László. Napjaink. 1970. 9. évf. 12. sz. 4. — Cs. A. Északmagyarország. 1970. okt. 11.
- Vörös János szobrászművész kiállítása. Nagykanizsa. Thury György Múzeum.



1970. dec. Ism.: NN. Zalai Hírlap. 1970. dec. 23.  
**Wagner János festőművész kiállítása.** Bp. Mednyánszky Terem. — Ism.: Bojár Iván. Magyar Hírlap. 1970. dec. — R. Gy. Népszabadság. 1970. dec. 2.  
**Weintrager Adolf festőművész kiállítása.** Bp. Paál László Terem. — Ism.: Bauer Jenő. Művészet. 1970. II. évf. 9. sz. 41. Kecskemét. — Ism.: Gál Sándor. Petőfi Népe. 1970. jún. 17.  
**Würtl Ádám grafikuskész kiállítása.** Kaposvár. Rippl-Rónai Múzeum. 1970. szept. — Ism.: Horányi Barna. Somogyi Néplap. 1970. szept. 8. — Szirmai Zoltán. Somogy. 1970. 2. sz. 70. — Takács Gyula. Jelenkor. 1970. 13. évf. 11. sz. 1015–1016. — Szij Rezső. Művészet. 1970. II. évf. 12. sz. 33–34.  
**Zoltán Mária Flóra festőművész kiállítása.** Bp. Fényes Adolf Terem. — Ism.: Bojár Iván. Magyar Hírlap. 1970. dec. 1. — Vadas József. Élet és Irodalom. 1970. 14. évf. 50. sz. 12. — h. gy. Magyar Nemzet. 1970. dec. 4. — R. Gy. Népszabadság. 1970. dec. 4.  
**Zöld Anikó festőművész kiállítása.** Bp. Ferencvárosi Pincetárlat. — Ism.: Bauer Jenő. Művészet. 1970. II. évf. 4. sz. 43. — Pogány Ö. Gábor. Művészet. 1970. II. évf. 4. sz. 42–43. H. Gy. Magyar Nemzet. 1970. febr. 4.

#### c) Csoportkiállítások

##### Baja

**Türr István Múzeum**  
**Baja Képzőművészete.** — Ism.: Késmárky Mária. Petőfi Népe. 1970. aug. 11. — Gyapay József. Művészet. 1970. II. évf. 2. sz. 45–46.

##### Balatonboglár

**Kápolnatárlat.** — Ism.: Gerevich Éva. Műzsák. Múzeumi Magazin. 1970. 4. sz. 19.

##### Balatonlelle

**Országos faragó-kiállítás Kapoly Antal emlékére.** 1970. aug. — Ism.: Rideg Gábor. Népszava. 1970. aug. 3.

##### Békéscsaba

**Munkácsy Mihály Múzeum**  
 Alföldi tárlat. 13. 1970. ápr. (Kat. szerk. Koszta Rozália, Varga István, bev. G. Vass István.) Békéscsaba 1970, Békésm. ny. 20 lev., ill., — 20 × 20 cm. — Ism.: Dér Endre. Békés Megyei Népújság. 1970. máj. 10.

**A Csaba Szőnyegszövő Szövetkezet kiállítása.** 1970. szept. — Ism.: P. Koós Judit. Békés Megyei Népújság. 1970. szept. 18.

##### Budapest

**Budavári Palota (MNG)**  
 Magyar remekművek. — Ism.: Bozók Mária. Kortárs. 1970. 14. évf. 1. sz. 149–151.

**Csepel Galéria**  
 Csepeli Tárlat. — Ism.: Losonci Miklós. Művészet. 1970. II. évf. 3. sz. 44.

**Csoportkiállítás.** — Ism.: Losonci Miklós. Művészet. 1970. II. évf. 8. sz. 36–37.

**Hat fiatal művész kiállítása.** (Bálványos Huba, Gazsó Rozália, Gyurcsák Ferenc, Kiss Mihály, Komjáthy Anna, Malgot István) — Ism.: Ancsel Éva. Világosság. 1970. júl. — h. gy. Magyar Nemzet. 1970. máj. 21. — Székely András. Népszabadság. 1970. máj. 29.

**Csók István Galéria**  
 Ékszer '70. — Ism.: Bojár Iván. Magyar Hírlap. 1970. dec. 1. — R. Gy. Népszabadság. 1970. dec. 9. — (fedor) Magyar Nemzet. 1970. dec. 2.

**Derkovits terem**  
 Akvarell kiállítás. — Ism.: Gál György Sándor. Magyar Hírlap. 1970. aug. 4. — h. Gy. Magyar Nemzet. 1970. júl. 31.  
**Dürer terem**  
 Magyar Grafikuskész kiemelt alkotásai. — Ism.: F. L. Magyar Hírlap. 1970. szept. 1.  
**Eötvös klub**  
 Naív mesterek. — Ism.: Pernecky Géza. Élet és Irodalom. 1970. ápr. 3.  
 Németh Géza festőművész, Péter Vladimir és Váli Dezső szobrászművészek kiállítása. — Ism.: D. I. Vigilia. 1970. 35. évf. 4. sz. 275.  
**Ernst Múzeum**  
 Fiatal Iparművészek első országos tárlata. — Ism.: Bojár Iván. Magyar Hírlap. 1970. júl. 28. — Horváth György. Magyar Nemzet. 1970. júl. 9. — Pernecky Géza. Élet és Irodalom. 1970. júl. 11.  
 Magyar Képzőművészek Szövetsége Bel-sőépítés Szakosztályának kiállítása. Kat. szerk. Fekete György. Bp. 1970. Nógrád m. ny. Balassagyarmat. 26 lev., ill. — 23 × 20 cm.  
 XIII. Nemzetközi ex libris kiállítás. 1970. dec. — Ism.: Demeter Sándor. Szocialista Művészetért. 1970. dec.  
**Reklám '70.** — Ism.: Bauer Jenő. Művészet. 1970. II. évf. 8. sz. 39. — F. L. Magyar Hírlap. 1970. márc. 3.  
**Stúdió '70.** 1970. ápr. 3.–máj. 3. (Rend. Baranyi Judit, Czinder Antal, Kádár J. Miklós; Kat. bev. Bereczky Loránd.) Bp. 1970. Nyomdaip. Váll. 20. lev., ill. — 22 × 20 cm. — Ism.: Bojár Iván. Magyar Hírlap. 1970. ápr. 7. — Rideg Gábor. Népszava. 1970. ápr. 10. — Rózsa Gyula. Hungarian Review. 1970. július. — Pernecky Géza. Élet és Irodalom. 1970. ápr. 16. — Passuth Krisztina. Tükör. 1970. ápr. 21. — Rózsa Gyula. Népszabadság. 1970. ápr. 12. — Tasnádi Attila. Kortárs. 1970. 14. évf. 7. sz. 1172–1173. — Takács István. Magyar Ifjúság. 1970. máj. 8. — Wintermantel István. Magyar Nemzet. 1970. máj. 15. — Rideg Gábor. Művészet. 1970. II. évf. 5. sz. 17–18. — Újvári Béla. Művészet. 1970. II. évf. 7. sz. 32–35. — Vidos Zoltán. Művészet. 1970. II. évf. 11. sz. 34–36. — Soós Klára. Művészet. 1970. II. évf. 11. sz. 36.  
**Ferencvárosi Pincetárlat**  
 Öt fiatal művész kiállítása. (Csikszentmihályi Róbert, Götz János, Asszonyi Tamás, Pataki Ferenc, Végh András) — Ism.: Sárvári Márta. Magyar Nemzet. 1970. jan. 3.  
**A Quintett Művészcsoporth kiállítása.** (Derkovits teremben is). — Ism.: Bauer Jenő. Művészet. 1970. II. évf. 11. sz. 38–39.  
**Fészek klub**  
 Kortársaink. — Ism.: Sinkovits Péter. Művészet. 1970. II. évf. 3. sz. 45.  
**Iparművészeti Múzeum**  
 Borsod–Miskolc Budapesten. — Ism.: Nékám Lajosné. Művészet. 1970. II. évf. 8. sz. 42–43.  
 Európai és magyar csipkeművészet. — Ism.: Bozók. Daily News. 1970. szept. 22.  
 Horizont Design. Ism.: Székely András. Népszabadság. 1970. febr. 6. — Bojár Iván. Magyar Hírlap. 1970. febr. 3.  
 Huszonöt év iparművészete. — Ism.: Székely András. Népszabadság. 1970. jún. 6. — K. Á. Ipari Művészet. 1970. II. 49.  
**Iparművészeti Múzeum**  
 Nagytétényi Kastélymúzeuma  
 A hődmézovásárhelyi majolikagyár kiállítása. — Ism.: Dömötör János (meg-

nyitőbeszéd). Ipari Művészet. 1970. III. 37–39.  
**Iparművészeti Tanács**  
 Bemutatóterme  
 Művész az iparban. (Borján Judit, Fekete Ferenc, Prohászka Margit). — Ism.: Lugosy Bálint. Ez a divat. 1970. febr. 5.  
 Művész az iparban. — Ism.: László Emőke. Ipari Művészet. 1970. III. 48–49.  
 Városlód új kerámiai. — Ism.: Tasnádiné Marik Klára. Ipari Művészet. 1970. III. 43–44.  
 Világító és lámpatestek. — Ism.: Bojár Iván. Magyar Hírlap. 1970. febr. 3.  
**KISZ Szervezetek klubja**  
 Kulturális Kapcsolatok Intézete  
 Emblémák — alkalmazott grafikai kiállítás. — Ism.: Vadas József. Művészet. 1970. II. évf. 3. sz. 44.  
 Huszonöt év politikai plakátjai. — Ism.: Bojár Iván. Magyar Hírlap. 1970. ápr. 7.  
**Könyv Klub. Liszt Ferenc tér**  
 Ezüstgerely pályázati kiállítás. — Ism.: Kovács Gyula. Művészet. 1970. II. évf. 5. sz. 23–24.  
**Magyar Építőművészek Székháza**  
 Dél-Dunántúli építészeti kiállítás. 1969. — Ism.: Vámosy Ferenc. Magyar Építőművészet. 1970. I. sz. 48–51.  
 Építészeti kerámia. (Ambrus Éva, Eöry Miklós, Horváth László, Szávost Katalin, Szekeres Károly, Tolnai Katalin, W. Kálmán Anikó). — Ism.: Vámosy Ferenc. Magyar Építőművészet. 1970. 5. sz. 57–59.  
**Magyar Nemzeti Galéria**  
 Egyházi gyűjtemények kincsei. 1970. okt. (Rend. kat. Dávid Katalin) Bp. 1970. Révai ny. 45 l., 13 t. — 24 cm. (Francia nyelven is). — Ism.: Dávid Katalin. Műzsák, Múzeumi Magazin. 1970. 3. sz. 12–16. — Dávid Katalin. Budapest. 1970. 8. évf. 10. sz. 23–25. — Horváth György. Magyar Nemzet. 1970. nov. 20. — Pernecky Géza. Élet és Irodalom. 1970. 14. évf. 46. sz. 13. — Harangozó Márta. Ésti Hírlap. 1970. nov. 2. — bozók. — Daily News. 1970. nov. 14. — R. Gy. Népszabadság. 1970. nov. 18.  
 Huszonöt év új szerzeményei. — Ism.: Bojár Iván. Magyar Hírlap. 1970. jún. 14. — D. I. Vigilia. 1970. 35. évf. 9. sz. 529–530. — Solymár István. Művészet. 1970. II. évf. 8. sz. 33–34.  
 Lenin alakja a magyar szobrászatban. 1970. ápr. 25.–máj. 24. (Rend. és kat. Csap Erzsébet.) Bp. 1970. Főv. ny. soksz. 17 lev., ill. — 22 × 20 cm. Ism.: Bojár Iván. Magyar Hírlap. 1970. május. 6. — Oelmacher Anna. Magyar Nemzet. 1970. máj. 5. — Sz. A. Népszabadság. 1970. máj. 21. — Gönyei Antal. Művészet. 1970. II. évf. 7. sz. 36.  
 Népi kerámia kiállítás. 1969. júl. 19. — szept. 21. — Ism.: Kresz Mária. Néprajzi Értesítő. 1970. 52. évf. 182–182. — Korach Mór. (megnyitőbeszéd) Néprajzi Értesítő. 1970. 52. évf. 182–184. — Juhász Etelka. Múzeumi Közlemények. 1970. 2. sz. 48–55. — Kovács Gyula. Kortárs. 1970. 14. évf. 5. sz. 772–773. — Mezei Ottó. Valóság. 1970. 13. évf. 1. sz. 87–89.  
 Parasztok és pásztorkok. A Néprajzi Múzeum kiállítása. 1968. — Ism.: Néprajzi Értesítő. 1970. 52. évf. 5–16.  
 SZOT képzőművészeti pályázatának kiállítása. (Rend. és kat. D. Fehér Zsuzsa). Bp. 1970. Fejérm. ny. 32 lev., ill. — 21 × 20 cm. (Orosz és francia nyelven is). — Ism.: Konthar Sándor. Társadalmi Szemle. 1970. 25. évf. 10. sz. 89–91. — Láng Éva. Egészségügyi Dolgozó.



1970. szept. 5. — Rideg Gábor. Szolnok Megyei Néplap. 1970. szept. 15. — Lánicz Sándor. Magyar Hírlap. 1970. aug. 25. — Orosz Sándor. Szocialista Művészetért. 1970. 13. évf. 9. sz. 2. — Rácz Lajos. Csongrád Megyei Hírlap. 1970. szept. 1.

**Magyar Nemzeti Múzeum**  
A barokktól a szecesszióig. 1970. június-július. — Ism.: — érté —. Magyar Nemzet. 1970. júl. 8.

A magyar középkori régészet huszonöt éve. 1970. dec. — Ism.: Vadas József. Élet és Irodalom. 1970. dec. 19.

Pénz és éremművészeti kiállítás. 1969. — Ism.: Thuróczy Kamill. Művészet. 1970. 11. évf. 1. sz. 41–42.

Rákóczi emlékek Rodostóból. 1970. április. — Ism.: K. M. Fejér Megyei Hírlap. 1970. ápr. 10.

**Mezőgazdasági Múzeum**  
Mezőgazdaság a képzőművészetben. — Ism.: Kontha Sándor. Társadalmi Szemle. 1970. 25. évf. 10. sz. 89–91. — Lánicz Sándor. Magyar Hírlap. 1970. szept. 1. — NN. Képes Újság. 1970. szept. 12.

Szülő és bor az ex librisen. 1970. okt. 31.–nov. 21. (Kat. összeáll. Lippóczy Norbert.) Bp. 1970. Kossuth ny. 38 l., 13 t. — 22×19 cm.

**Műcsarnok**  
Északdunántúli képzőművészek kiállítása. 5. (Rend. Baranyi Judit.) Kat. szerk. Kralovánszky Alán, bev. K. Kovalovszky Márta. Bp. 1970. Fejérm. ny. 5 l., 20 t. — 21×24 cm. — Ism.: D. I. Vigilia. 1970. 35. évf. 5. sz. 344. — Győri Csaba. Forrás. 1970. 2. sz. 83–84. — Sárvári Márta. Magyar Nemzet. 1970. márc. 17. — g. b. Kisalföld. 1970. ápr. 4. — Rideg Gábor. Népszava. 1970. márc. 20. — Torday Aliz. Fejér Megyei Hírlap. 1970. márc. 22.

**Országos Széchényi Könyvtár**  
Régi magyar ex librisek. 1521–1900. 1970. nov. 6–13. (Rend. Bély Pál.) Leíró kat. összeáll. bev. Nyireő István. Bp. 1970. Házi soksz., 46 l., ill. — 22 cm.

**Pestersébeti Múzeum**  
XX. kerületi képzőművészek tárlata. — Ism.: Losonci Miklós. Művészet. 1970. 11. évf. 8. sz. 35–36. — F. B. Csili. 1970. ápr.

**Radnóti klub**  
Felszabadulási emlékkiállítás. Ism.: Vidos Zoltán. 1970. 11. évf. 7. sz. 38–39.

**Szépművészeti Múzeum**  
Huszonöt éves a szabad Magyarország. — Ism.: B. J. Művészet. 1970. 11. évf. 6. sz. 35.

**Vasutas Szakszervezet**  
Országos Vasutas Képzőművész kiállítása. — Ism.: Péter Imre. Népművelés. 1970. 17. évf. 9. sz. 45. — S. T. Magyar Vasutas. 1970. júl. 16.

**Dabas**  
Nagy István képzőművészeti csoport kiállítása. — Ism.: p. p. Pestmegyei Hírlap. 1970. jún. 21.

**Debrecen**  
**Déri Múzeum**  
Debreceni Országos Nyári Tárlat. 2. 1970. júl. 19.–aug. 9. (Rend. kat. bev. Ury Endréné.) Debrecen, 1970. Szabadság Lapny. 21 lev., ill. — 24×20 cm. — Ism.: Bánszky Pál. Alföld. 1970. 21. évf. 8. sz. 84–86. — NN. Hajdú-Bihari Napló. 1970. júl. 16. — Ablonczy László. Hajdú-Bihari Napló. 1970. júl. 20.

Fiatlók Stúdiójának kiállítása. (Kassai Imre festőművész, Juhász Attila és Dezső Györgyné festőművészek.)

— Ism.: M. Szabó Anna. Hajdú-Bihari Napló. 1970. nov. 24.

A Magyar Képzőművészek Szövetsége Kelet-Magyarországi Területi Szervezetének tavaszi tárlata. 5. (Kat. Józsa János) Debrecen, 1970. Szabadság ny. 31 l., ill. — 21×22 cm. — Ism.: Székelyhídi Ágoston. Alföld. 1970. 21. évf. 6. sz. 59–61.

#### Dunaújváros

Dunaújvárosi Képzőművészek V. kiállítása. — Ism.: M. S. Dunaújvárosi Hírlap. 1970. nov. 17.

Tavaszi Tárlat. Ism.: NN. Dunaújvárosi Hírlap. 1970. febr. 27.

#### Eger

**Képcsarnok**  
Grafikai kiállítás. — Ism.: (farkas). Népművészet. 1970. jún. 25.

**Megyei Művelődési Ház**  
Heves megye huszonöt éve. — Ism.: Gyurkó Géza. Népművészet. 1970. ápr. 9.

**Színház**  
II. Akvarell Biennálé. — Ism.: Lelkes István. Népszava. 1970. jún. 11.

#### Esztergom

**Balassa Bálint Múzeum**  
Komárom megyei Képzőművészet. — Ism.: D. I. Vigilia. 1970. 35. évf. 5. sz. 420.

Sigillum művészcsoporthoz kiállítás. — Ism.: Mucsi András. Művészet. 1970. 11. évf. 9. sz. 28–30.

#### Győr

**Műcsarnok**  
A győri művésztelepen készült alkotások kiállítása. — Ism.: Kulcsár János. Vas Népe. (Szombathely) 1970. jan. 8.

#### Gyula

**Művelődési Ház**  
Tíz művész tárlata. — Ism.: Cs. I. Békés Megyei Népművészet. 1970. aug. 2.

#### Hajdúnánás

XXIV. Őszi Tárlat. 1969. nov. 31.–dec. 14. — Ism.: Sz. Kürti Katalin. Alföld. 1970. 21. évf. 2. sz. 91–92.

#### Hajdúszoboszló

Országos vázlatkiállítás. 1. — Ism.: Tóth Endre. Alföld. 1970. 21. évf. 9. sz. 70–71. — Tóth Ervin. Hajdú-Bihari Napló. 1970. júl. 17.

Őszi tárlat. — Ism.: Magyar Vilmos. Hajdú-Bihari Napló. 1970. dec. 16.

#### Hódmezővásárhely

**Tornyai János Múzeum**  
Délalföldi tárlat. 6. 1970. máj.–aug. (rend. Koszta Rozália, Németh József. Kat. bev. Szabó Endre.) Szeged, 1970. Szegedi ny., 20 lev., ill. — 18×17 cm. — Ism.: Akác László. Délmagyarország. 1970. máj. 12.

Negyedszázad művészete. 1945–1970. (Rend. Németh József. Bev. Dömötör János.) Hódmezővásárhely, 1970. Szegedi ny., 24 lev., ill. — 19×17 cm.

Tavaszi tárlat. — Ism.: Bojár Iván. Magyar Hírlap. 1970. jún. 4.

Az újkör és a rézkör művészete. — Ö. L. (Szeged) 1970. jan. 27.

17. Vásárhelyi Őszi Tárlat. 1970. okt.–nov. (Rend. Rozványi Márta, kat. bev. Mocár-Gábor.) Hódmezővásárhely, 1970. Szegedi ny., 26 lev., ill. — 19×17 cm. — Ism.: Kardos József. Tiszatáj. 1970. 24. évf. 12. sz. 1173–1175. —

Rideg Gábor. Népszava. 1970. okt. 18. — Dömötör János. Népszabadság. 1970. nov. 11.

#### Jászberény

Fiatl iparművészek kiállítása. — Ism.: Valkó Mihály. Szolnok Megyei Néplap. 1970. dec. 16.

#### Kaposvár

**Latinka Sándor Művelődési Ház**  
A Balázs János Képzőművészeti Kör kiállítása. — Ism.: Hoványi Barna. 1970. dec. 20.

**Könyvtár**  
A Pécsi Képzőművészek grafikai kiállítása. — Ism.: Somogy. 1970. 2. sz. 68–69.

Somogy Megyei Képzőművészek kiállítása. — Ism.: Rideg Gábor. Népszava. 1970. május. 22. — Újvári Jenő. Somogy. 1970. 2. sz. 67.

**Rippl Rónai Múzeum**  
Tavaszi Tárlat. — Ism.: Rideg Gábor. Művészet. 1970. 11. évf. 3. sz. 47–48.

#### Kecskemét

**Katona József Múzeum**  
Bács Megyei Téli Tárlat. — Ism.: Szabó János. Petőfi Népe. (Kecskemét) 1970. jan. 11.

Hét fiatal művész. (Baksa Soós Krisztina, Medve András, Révész Napsugár, Bikácsy Daniella, Götz János, Kovács Tamás, Lengyel Károly) — Ism.: Sz. J. Petőfi Népe. 1970. júl. 16.

Középmagyarországi Területi Szervezet Tavaszi Tárlata. (Szolnokon és Szegeden is.) — Ism.: Rideg Gábor. Szolnok Megyei Néplap. 1970. júl. 10. Petőfi Népe. 1970. máj. 10.

#### Keszthely

**Balaton Múzeum**  
Balaton Nyári tárlat. 5. (Rend. Baranyi Judit, É. Takács Margit. Kat. bev. Fodor András.) Keszthely. 1970. Kossuth ny. 19 lev., ill. — 19×17 cm. — Ism.: Tóth Sándor. Délmagyarország. 1970. júl. 23. — Horváth György. Magyar Nemzet. 1970. aug. 12. — Rideg Gábor. Népszava. 1970. aug. 9. — Balogh Elemér. Napló. 1970. július 25. — Zentai Pál. Vas Népe. 1970. aug. 16. — Sár Gyula. Művészet. 1970. 11. évf. 11. sz. 37–38.

#### Miskolc

**Képtár**  
Képek a Herman Ottó Múzeum gyűjteményéből. (Rend. és kat. Borbély László.) Miskolc, 1970. Borsodm. ny., 28 lev., ill. — 21×20 cm. (Német nyelven is.) — Ism.: Borbély László. Napjaink. 1970. 9. évf. 11. sz. 4.

**Galéria**  
Magyar üvegművészet. — Ism.: Fekete Judit. Magyar Nemzet. 1970. dec. 6. — Cs. A. Északmagyarország. 1970. nov. 7.

V. Miskolci Országos Grafikai Biennálé. — Ism.: Borbély László. Művészet. 1970. 11. évf. 3. sz. 19–21. — Borbély László. Napjaink. 1970. 9. évf. 1. sz. 4.

Miskolci Téli Tárlat. (Rend. Kovács Béla.) Kat. bev. Szabó György. Miskolc, 1970. Borsodm. ny. 28 lev., ill. — 23×21 cm. — Ism.: (benedek) Északmagyarország. 1970. okt. 3. — n. n. Északmagyarország. 1970. dec. 6. — (gyarmati) Déli Hírlap. 1970. nov. 25. — Rideg Gábor. Népszava. 1970. dec. 18. — (farkas) Északmagyarország. 1970. dec. 22. — Cs. A.



Északmagyarország. 1970. dec. 8.  
— N. N. Déli Hírlap. 1970. dec. 7.  
A pécsi Képzőművészeti Stúdió kiállítása.  
— Ism.: Aknai Tamás. Dunántúli Napló  
1970. jún. 17. — Borbély László.  
Napjaink. 1970. 9. évf. 7. sz. 4.

#### Képtár

Petró gyűjtemény. (Rend. Bodnár Éva,  
Borbély László, Kamarás Jenő.) Kat.  
összeáll. Bodnár Éva, Borbély László.  
Miskolc, 1970. Borsod m. ny., 21 lev.,  
12 t. — 22×20 cm. — Ism.: Borbély  
László. Déli Hírlap. 1970. máj. 17. —  
(cs. e.). Északmagyarország. 1970.  
május 4. — Párkányi László. Déli  
Hírlap. 1970. május 3.

#### Monor

A Dél-Pestmegyei Nagy István képző-  
művészeti csoport tárlata. — Ism.:  
Losonci Miklós. Művészet. 1970. II.  
évf. 9. sz. 41–42.

#### Mór

Móri Pincetárlat. — Ism.: Z. E. Fejér.  
megyei Hírlap. 1970. okt. 11.

#### Nyiregyháza

Szabolcs Szatmári Tárlat felszabadulá-  
sunk 25. évfordulójára. 1970. ápr. —  
jún. — Ism.: Balla László. Keletma-  
gyarország. 1970. jún. 7.

#### Oroszlány

Ötök csoport-kiállítása. (Papp Albert,  
Zámbo Kornél, Bánfi József, Freund  
Sándor, Kaposi Endre festőművészek.)  
— Ism.: Jenkei János. Dolgozók Lapja.  
1970. márc. 15.

#### Pécs

Modern Magyar Képtár  
Mozgás '70. 1970. ápr. (Rend. Romváry  
Ferenc, kat. bev. Solymár István)  
Pécs, 1970. Szikra ny. 8 lev., ill.  
— 22×23 cm. — Ism.: Aknai Tamás.  
Művészet. 1970. II. évf. 8. sz. 46–48.  
Országos Kispasztikai Biennálé. — Ism.:  
Kovács Gyula. Művészet. 1970. II.  
évf. 2. sz.

Rácz István gyűjteménye. — Ism.: D. I.  
Vigilia. 1970. 35. évf. 6. sz. 420.

#### Technika Háza

Az Iparművészeti Stúdió kiállítása.  
— Ism.: B. L. Dunántúli Napló. 1970.  
jún. 18. — Bükkösi László. Művé-  
szet. 1970. II. évf. II. sz. 43.  
II. Országos kerámia biennálé. — Ism.:  
Horváth György. Magyar Nemzet.  
1970. nov. 15. — Bojár Iván. Magyar  
Hírlap. 1970. okt. 14. — Csenkey Éva.  
Dunántúli Napló. 1970. okt. 11. — Per-  
neczky Géza. Élet és Irodalom. 1970.  
14. évf. 42. sz. 12.

#### Ráckeve

Savoyai kastély  
Négy festő kiállítása, (Kocsis László,  
Nádasdy János, Fegyő Béla, Somogyi  
György.) — Ism.: Losonci Miklós.  
Fényszóró. 1970. nov. 25.

#### Salgótarján

Észak-Magyarországi Területi Képzőmű-  
vészeti Kiállítás, 6. (Rend. Kovács  
Béla, Kat. bev. Kovács Gyula.) Bp.  
1970. Nógrádm. ny. 12 lev., ill. — 22×  
20 cm. — Ism.: Varga Imre. Nógrád.  
1970. ápr. 12.

I. Országos Zománcművészeti Kiállítás.  
— Ism.: Losonci Miklós. Művészet.  
1970. II. évf. 6. sz. 43–44. — Kovács  
Béla. Palócföld. 1970. 4. évf. I. sz.  
94–96.

#### Sárbogárd

Grafika '70. — Ism.: Sasvári György.  
Dunaújvárosi Hírlap. 1970. szept. 8.

#### Sárvár

Sárvári tárlat '70. — Ism.: Zentai Pál.  
Vas Népe. 1970. szept. 1.

#### Siklós

Kerámia szimpozium. — Ism.: Bojár  
Iván. Magyar Hírlap. 1970. okt. 14.  
— B. L. Dunántúli Napló. 1970. febr. 1.  
— Dvorszky Hedvig. Ipari Művészet.  
1970. IV. 37–39. — Dvorszky Hed-  
vig. Valóság. 1970. I. sz. 89–93.  
— Fekete Judit. Magyar Nemzet. 1970.  
nov. 15. — Lánicz Sándor. Magyar  
Hírlap. 1970. aug. 25. — Koczogh  
Ákos. Műzsák, Múzeumi Magazin. 4. sz.  
10–11.

Képzőművészeti szimpozium, 3. 1970.  
jún. 4. — aug. 15. (Kat. Csenkey Éva.)  
Pécs. 1970. Pécsi Szikra ny. 8 lev., ill.  
— 24 cm. — Ism.: Csenkey Éva. Dunán-  
túli Napló. 1970. jún. 14.

#### Sopron

Őszi tárlat. — Ism.: M. Kiss Pál. Kis-  
alföld. 1970. okt. 8.

#### Festőtér

A soproni képzőművészet huszonöt éve.  
1970. ápr. — Ism.: Z. Szabó. Kisalföld.  
1970. ápr. 10.

#### Szeged

#### Egyetem

A Tanárképző Főiskola Rajzi Tanszéke-  
nek Képzőművészeti Kiállítása, 4.  
(Rend. Fischer Ernő.) Kat. bev.  
Balogh Jenő. Szeged, 1970. Szegedi  
ny. 37 l., ill. — 29 cm. (Vinkler László  
és Szabó Miklós tanulmányával.) —  
Ism.: László Gyula (megnyitóbeszéd).  
Tiszatáj. 1970. 24. évf. 6. sz. 596–598.  
— K. J. Tiszatáj. 1970. 24. évf. 6. sz.  
598–599.

#### Móra Ferenc Múzeum

Szabadkai és szegedi képzőművészek  
közös kiállítása, I. 1970. okt. 31. — nov.  
15. (Kat. bev. D. Fehér Zsuzsa.) Sze-  
ged, 1970. Szegedi ny., 18 lev., ill.  
— 17 cm.

A szegedi képzőművészek kiállítása.  
1970. dec. 20–1971. jan. Kat. bev.  
Petri Ferenc. Szeged, 1970. Szegedi  
ny. 28 l., ill. — 18×17 cm.

Szegedi Nyári Tárlat, II. 1970. aug. 2.  
— szept. 13. (Rend. és kat. Rozványi  
Márta.) Szeged, 1970. Szegedi ny.  
60 l., ill. — 19×17 cm. — Ism.: Rideg  
Gábor. Népszava. 1970. aug. 9. —  
Szántó Endre. Csongrád megyei Hír-  
lap. 1970. aug. 4. — Vincze Lajos.  
Magyar Hírlap. 1970. aug. 3.

Délalföldi Tárlat, 6. — Ism.: Akác  
László. Tiszatáj. 1970. 24. évf. 8. sz.  
794–796. — Polner Zoltán. Csongrád  
Megyei Hírlap. 1970. máj. 16.

Téli Tárlat. — Ism.: Szeles Zoltán. Dél-  
magyarország. 1970. dec. 22. — Tóth  
Sándor. Délmagyarország. 1970. dec.  
30.

#### Újszeged

November 7. Műv. közp.  
Grafikusművészet az irodalom nyomá-  
ban. 1970. márc. — Ism.: A. L. Dél-  
magyarország. 1970. márc. 1.

#### Szeghalom

Sárréti képzőművészeti kiállítás. — Ism.:  
Kovács Gyula. Művészet. 1970. II.  
évf. 7. sz. 42–43. — Kardoss Béla.  
Békés Megyei Népművészet. 1970. máj. 17.

#### Székszárd

Tolna megyei képzőművészeti kiállítás.  
— Ism.: Méry Éva. Népművészet. 1970.  
jún. 7. — Kónya József. Népművészet.  
1970. febr. 5.

#### Szentendre

Ferenczy Károly Múzeum  
A múzeum új szerzeményei. — Ism.:  
D. I. Vigilia. 1970. 35. évf. 3. sz. 200.  
P. Népművelés. 1970. 17. évf. 2. sz. 45.  
Nyári tárlat. — Ism.: D. I. Vigilia. 1970.  
35. évf. 8. sz. 561.  
Pest Megyei Tárlat. — Ism.: D. I. Vigilia.  
1970. 35. évf. 6. sz. 420.  
Szentendrei festők tárlata. — Ism.: Lánicz  
Sándor. Magyar Hírlap. 1970. jún. 30.

#### Székesfehérvár

#### Csók István Képtár

Festett táblák 1526–1825. — Ism.:  
Kovács Gyula. Kortárs. 1970. 14. évf.  
5. sz. 772–773. — Nagy Tibor. Élet  
és Tudomány. 1970. 25. évf. 10. sz.  
453–459. u. o. 11. sz. 514–518. old.  
Képek és szobrok. 1970. jún. 14. — szept.  
(Rend. Varga Zsuzsanna, Kovács Péter  
Kat. bev. Varga Zsuzsanna.) Székes-  
fehérvár, 1970. Fejérm. ny. 44 l., 16 t.  
— 21×20 cm. (Német nyelven is.)  
A magyar népművészet évszázadai,  
2. (István Kir. Múz. Közl. D. sor. 74.)  
— Ism.: Torday Alíz. Fejér Megyei  
Hírlap. 1970. jún. 16. — Perneczky  
Géza. Élet és Irodalom. 1970. 14. évf.  
29. sz. 12.

Szentendrei művészet. — Ism. D. I. Vigi-  
lia. 1970. 35. évf. 1. sz. 61. — Szabó  
Júlia. Jelenkor. 1970. 13. évf. 5. sz.  
461–464.

#### István Király Múzeum

Az 1919-es Tanácsköztársaság képző-  
művészeti vásárlásai. — Ism.: D. I.  
Vigilia. 1970. 35. évf. 3. sz. 200.

A Fejér megyei képzőművészet huszon-  
öt éve. 1970. jún. 21. — júl. 5. (Rend.  
K. Kovalovszky Márta, Kat. bev. Boór  
Ferenc.) Székesfehérvár, 1970. Fejér m.  
ny. 12 lev., ill. — 22×20 cm. — Ism.:  
T-A. Fejér Megyei Hírlap. 1970.  
jún. 28.

István király emlékkiállítás. 1970. aug.  
18. — szept. 27. (Rend. Nagy Emese,  
Kralovszky Alán. Kat. szerk. Kralo-  
vánszky Alán, bev. Györfy György.)  
Székesfehérvár, 1970. Fejérm. ny.,  
32 l., ill. — 22×20 cm. (István Király  
Múzeum Közl. D. sor. 75.)

#### Szolnok

Damjanich János Múzeum  
Új szerzemények. — Ism.: Egri Mária.  
Szolnok Megyei Népművészet. 1970. jún. 10.

#### Szombathely

Derkovits Gyula ált. isk.  
Derkovits ösztöndíjasok kiállítása.  
— Ism.: Mihály Mária. Művészet.  
1970. II. évf. 9. sz. 47.

#### Művelődési Ház

Vasi fiatal képzőművészek csoportja, 3.  
— Ism.: Kulcsár János. Vas Népe.  
1970. febr. 22. — kár —. Vas Népe.  
1970. febr. 10.

#### Savaria Múzeum

Fal- és tértextil Biennálé, I. (Rend. Atta-  
lai Gábor, Baranyi Judit stb. Kat.  
szerk. Attalai Gábor, Szenes Zsuzsa.)  
Szombathely, 1970. Kossuth ny. 28  
lev., ill. — 24 cm. — Ism.: Attalai  
Gábor. Vasi Szemle. 1970. 24. évf. 4. sz.  
587–594. — (kulcsár) Vas Népe. 1970.  
júl. 16. — Kulcsár János. Vas Népe.  
1970. júl. 26. — Perneczky Géza. Élet  
és Irodalom. 1970. 14. évf. 30. sz. 12.  
— Rideg Gábor. Népszava. 1970.  
aug. 9. — Szij Rezső. Ipari Művészet.  
1970. IV. 43–45.



Kilencek. — Ism.: Tasnádi Attila. Kortárs. 1970. 14. évf. 5. sz. 837–838.  
Pannon szomszédság. Képzőművészeti kiállítás. — Ism.: Bertalan Lajos. Vas Népe. 1970. okt. 18. — (lan) Vas Népe. 1970. okt. 17.

#### Tata

Kuny Domonkos Múzeum  
Megyei Képzőművészek Jubileumi Kiállítása. 1970. ápr. — Ism.: is. Dolgozók Lapja. 1970. ápr. 12.  
Népház  
Őszi Tárlat '70. — Ism.: Jenkei János. Dolgozók lapja. 1970. nov. 5.  
Újváros. Klubkönyvtár  
Reklámgrafika. (— Is) Dolgozók Lapja. 1970. dec. 5.

#### Vác

Művelődési Ház  
Stúdió '70. — Ism.: Péreli Gabriella. Pest Megyei Hírlap. 1970. jún. 20.

#### Veszprém

Bakonyi Múzeum  
Negyedszázad alkotásai. Jubileumi kiállítás. — Ism.: Raffai István. Napló. 1970. jún. 20. — Pap János (megnyitőbeszéd). Napló. 1970. jún. 16.  
Vegyipari Egyetem Aulája  
I. Veszprémi Tárlat. — Ism.: Raffai István. Napló. 1970. ápr. 16.

#### d) Magyar kiállítások külföldön

##### Egyéni

Czöbel Béla kiállítása. Párizs. — Ism.: N. N. Élet és Irodalom. 1970. 14. évf. 5. sz. 6.  
Gábor Marianne kiállítása. Róma. Galleria della Trinità. — Ism.: u. u. Magyar Hírek. 1970. febr. 7. — M. Művészet. 1970. 11. évf. 4. sz. 36–37.  
Ezüst György festőművész és Lipták Pál festőművész kiállítása. Pozsony. — Ism.: Kőröstáj. 1970. júl. 26.  
Fáber Gabriella festőművész kiállítása. Nyugat-Berlin. — Ism.: bozóky — Neueste Nachrichten. 1970. szept. 18.  
A Ferenczy család gyűjteményes kiállítása. (Rend. MNG.) Moszkva. 1970. márc. — Ism.: Keszérű Ernő. Magyar Nemzet. 1970. márc. 26.  
Hajnal Gabriella textiltervező és Kass János grafikusművész kiállítása. Sydney, Holdsworth Galleries. — Ism.: F. L. Magyar Hírlap. 1970. nov. 28.  
Hincz Gyula—Somogyi József. A 35. Biennale Venezia magyar kiállításának katalógusa. (Intr. Lodovico Vayer.) Bp. 1970. Zenemű ny. 24 lev. ill. — 22 × 22 cm.  
Nyrom (Piszer Mária) szobrászművész kiállítása. Salzburg 1969. — Ism.: Solymár István. Művészet. 1970. 11. évf. 1. sz.  
Tihanyi Lajos festőművész kiállítása. Párizs. Galerie Entremonde. — Ism.: Lukács Teréz. Esti Hírlap. 1970. ápr. 13. — Magyar Nemzet. 1970. ápr. 14. — Brassai (kiáll. előző) Élet és Irodalom. 1970. márc. 4. — Passuth Krisztina. Magyarország. 1970. dec. 20.

##### Csoport

Kalowicz. Miskolci grafikusok kiállítása. 1970. ápr. (Rend. Feledy Gyula, Kunt Ernő, kat. Czeglédy Ilona.) Miskolc. 1970. Borsod m. ny. 6. lev., ill. — 19 × 20 cm.  
Leningrád. Ermitázs. Magyar forradalmi grafika az 1910-es évektől 1945-ig. Rend. MNG. — Ism.: Soós Klára. Művészet. 1970. 11. évf. 6. sz. 35–36.

Muraszombat. Pannón művészek. 1969. — Ism.: Bertalan Lajos. Vasi Szemle. 1970. 24. évf. 1. sz. 77–82.  
Párizs; Musée Galliera. Art hongrois contemporain. — Ism.: D. I. Vigilia. 1970. 35. évf. 7. sz. 489.  
Petit Palais. Magyar Művészet. 1966. — Ism.: Radocsay Dénes. A Magyar Nemzeti Galéria évkönyve. 1970/1. 145–148. francia ill. 238–239. magyar nyelven.  
Ungvár; Szabolcs-Szatmári képzőművészek kiállítása. — Ism.: Tóth Ervin. Művészet. 1970. 11. évf. 11. sz. 33.

#### KÜLFÖLDI MŰVÉSZETI ANYAG KIÁLLÍTÁSA MAGYARORSZÁGON

##### a) Egyéni

Bugaev, Evgeni festőművész kiállítása. Bp. Bolgár Kultúra. — Ism.: B. I. Magyar Hírlap. 1970. jan. 30. — Rideg Gábor. Népszava. 1970. febr. 2. — Kovács Gyula. Művészet. 1970. 11. évf. 4. sz. 37–38.  
Dejneka festőművész kiállítása. Bp. Műcsarnok. 1969. — Ism.: Miklós Pál. Képzőművészeti Almanach. 2. 1970. 62–63.  
Dunin, Violetta ötvösművész kiállítása. Bp. Bolgár Kultúra. — Ism.: Koczogh Ákos. Művészet. 1970. 11. évf. 5. sz. 43–44.  
Field, Dorothea festőművész kiállítása. Tatabánya. 1970. ápr.—máj. — Ism.: (j. j.) Dolgozók Lapja. 1970. máj. 1. — (g. i.) Magyar Nemzet. 1970. máj. — Gál György Sándor. Magyar Hírlap. 1970. aug. 4.  
Gade, H. A. festőművész kiállítása. KKI kiállítóterem. 1970. május. — Ism.: h. gy. Magyar Nemzet. 1970. máj. 12. — Kalmár György. Népszabadság. 1970. máj. 22. — Horváth Tibor. Művészet. 1970. 11. évf. 7. sz. 36–37.  
Hadzsiniholov, Todor festőművész kiállítása. Bp. Bolgár Kultúra. — Ism.: Ljancz Sándor. Magyar Hírlap. 1970. szept. 1.  
Kavaldzsiev, Vladimir festőművész kiállítása. Bp. Bolgár Kultúra. 1970. dec. — Ism.: F. J. Magyar Nemzet. 1970. dec. 5.  
Král, Fero festőművész kiállítása. Salgótarján. — Ism.: T. E. Nógrád. 1970. okt. 23.  
Kuba, Ludwig festőművész kiállítása. Bp. Cseh-szlovák Kultúra. — Ism.: D. I. Vigilia. 1970. 35. évf. 8. sz. 560.  
Makovický, Emil grafikusművész kiállítása. Salgótarján. 1970. márc. — Ism.: Tóth Elemér. Nógrád. 1970. márc. 10. — Varga Imre. Nógrád. 1970. márc. 11.  
Meštrovič, Iván szobrászművész, kiállítás. Szépművészeti Múzeum. 1969. — Ism.: Miklós Pál. Kritika. 1970. 8. évf. 2. sz. 25–29. — D. I. Vigilia. 1970. 35. évf. 2. sz. 127. — Ágopcsa Marianna. Utunk. 1970. 25. évf. 10. sz. 9. — Ember Ildikó. Művészet. 1970. 11. évf. 2. sz. 38–39. — Harsányi Zoltán. Rajztanítás. 1970. 12. évf. 1–2. sz. 44–47. — Tölgyesi János. Nagyvilág. 1970. 15. évf. 2. sz. 308–309.  
Moholy Nagy László és kortársai. Székesfehérvár. István Király Múzeum. — Ism.: Bodri Ferenc. Jelenkor. 1970. 13. évf. 1. sz. 39–40.  
Nyikics, Anatolij festőművész kiállítása. Ernst Múzeum. — Ism.: Gál György Sándor. Magyar Hírlap. 1970. aug. 4. — H. Gy. Művészet. 1970. 11. évf. 31. — Ruzsa György. Művészet. 1970. 11. évf. 11. sz. 31.  
Picasso grafikák és kerámiák kiállítása. Hódmezővásárhely, 1969. — Ism.:

Dömötör János. Művészet. 1970. 11. évf. 1. sz. 37–38.  
Prca, Zlako festőművész kiállítása. Pécs. — Ism.: Angyal Endre. Dunántúli Napló. 1970. jún. 21.  
Raffaello emlékkiállítás. Szépművészeti Múzeum. — Ism.: Bojár Iván. Magyar Hírlap. 1970. ápr. 11. — Rideg Gábor. Népszava. 1970. ápr. 14. — (harangozó) Esti Hírlap. 1970. ápr. 11. — Zentai Loránd. Idegenforgalom. 1970. febr. — Zentai Loránd. Művészet. 1970. 11. évf. 5. sz. 42.  
Sztolarova, Marija és Boneva, Flora festőművészek kiállítása. Bp. Bolgár Kultúra. 1970. okt.—nov. — Ism.: (rg-). Népszava. 1970. nov. 1.  
Tot, Amerigo szobrászművész kiállítása. Műcsarnok. 1969. — Ism.: Beke László. Képzőművészeti Almanach. 2. 1970. 59–60.  
Vasarely, Viktor festőművész kiállítása. Bp. Műcsarnok. 1969. — Ism.: Haits Géza. Művészet. 1970. 11. évf. 1. sz. 38–39. — Haulisch Lenke. Alföld. 1970. 21. évf. 1. sz. 51–57. — Lukácsy Sándor. Budapest. 1970. január. 42. — Miklós Pál. Kritika. 1970. 8. évf. 1. sz. 15–17. — Páll Árpád. Igaz szó. 1970. 18. évf. 3. sz. 465–468. — Victor Vasarely nyilatkozata. Alföld. 1970. 21. évf. 1. sz. 48–50. — Kovács Imre. Művészet. 1970. 11. évf. 5. sz. 25–26. — Timon Kálmán (a Vasarely kiállítás ürügyén) — Művészet. 1970. 11. évf. 2. sz. 48.  
Zoravko, Mandic festőművész kiállítása. Debrecen. TIT Csokonai klub. 1970. márc. — Ism.: NN. Hajdú-Bihari Napló. 1970. márc. 11.

b) Csoportkiállítások, gyűjtemények

Anatóliai és kisázsiai szőnyegek. Bp. Iparművészeti Múzeum. — Ism.: Szűtsné, Brenner Klára. Művészet. 1970. 11. évf. 10. sz. 36.  
Belorusszia üvegtervezői és népi szövművészei. Bp. Iparművészeti Múzeum. — Ism.: Bojár Iván. Magyar Hírlap. 1970. dec. 15. — (fekete) Magyar Nemzet. 1970. dec. 22.  
Az Esterházy gyűjtemény remekei. Bp. Szépművészeti Múzeum. — Ism.: A. T. Somogyi Néplap. 1970. dec. 20. — Artner Tivadar. Békés Megyei Népiújság. 1971. jan. 1. — NN. Békés Megyei Népiújság. 1970. nov. 14. — (harangozó). Esti Hírlap. 1970. nov. 13. — Pernecky Géza. Élet és Irodalom. 1970. 14. évf. 48. sz. 12. — Rideg Gábor. Népszava. 1970. nov. 18.  
Európai kerámia művészet. Bp. Iparművészeti Múzeum. Vezető. (Rend. és írta. Katona Imre.) Bp. 1969. NPI Házi soksz. 66 l., 20 t. — 19 × 16 cm. — Ism.: Katona Imre. Művészet. 1970. 11. évf. 1. sz. 39–41. — Pintér Imre. Népművészet Házipar. 1970. 11. évf. 2. sz. 12–13.  
Festészet és grafika a Keleti tenger vidékéről. Debrecen. Megyei Művelődési Ház. 1970. jún. — Ism.: Tóth Ervin. Hajdú-Bihari Napló. 1970. jún. 5.  
Fiatal szovjet képzőművészek kiállítása. Bp. Ernst Múzeum. 1970. jan. — Ism.: Rideg Gábor. Népszava. 1970. jan. 21. — Pernecky Géza. Élet és Irodalom. 1970. 14. évf. 6. sz. 12. — Aradi Nóra. Népszabadság. 1970. jan. 23. — B. J. Magyar Hírlap. 1970. jan. 20. — Oelmacher Anna. Nagyvilág. 1970. 15. évf. 4. sz. 436–439. — Trencsényi László. Művészet. 1970. 11. évf. 4. sz. 35–36. — Vidos Zoltán. Művészet. 1970. 11. évf. 5. sz. 44–46.  
Krakkói képzőművészek kiállítása. Székesfehérvár. — Ism.: Izes Mihály. Művészet. 1970. 11. évf. 12. sz. 27.



Lenin és a forradalom a szovjet grafikában. Szombathelyi. Forradalmi Múzeum. 1970. dec. — Ism.: Kulcsár János. Vas Népe. 1970. dec. 6.

A Leningrádi Ermitázs legszebb rajzai. Bp. Szépművészeti Múzeum. 1970. okt. 3.—dec. 6. (Rend. Czobor Ágnes, Zentai Lóránd. Kat. Grigorjeva, Novoszelszkaja stb.) Bp. 1970. Révai ny. 23 l., 12 t. — 21 cm. — Ism.: Artner Tivadar. Fejér Megyei Hírlap. 1970. okt. 11. — Artner Tivadar. Nógrád. 1970. okt. 18. — Artner Tivadar. Kelet-magyarország. 1970. okt. 11. — Artner Tivadar. Somogyi Néplap. 1970. okt. 11. — D. I. Vigília. 1970. 35. évf. 12. sz. 848. — Artner Tivadar. Szolnok Megyei Néplap. 1970. okt. 11. — Lukácsy Sándor. Tükör. 1970. okt. 13. — Rideg Gábor. 1970. okt. 13. Népszava. — Bojár Iván. Magyar Hírlap. 1970. okt. 7. — Artner Tivadar. Zalai Hírlap. 1970. okt. 11. — Czobor Ágnes. Élet és Tudomány. 1970. 25. évf. 41. sz. 1942—1946. — Dutka Mária. Magyar Nemzet. 1970. okt. 14.

XX. századi magyar származású művészek külföldön. Bp. Műcsarnok. 1970. aug. 29.—szept. 20. (Rend. és kat. Passuth Krisztina. Bev. Bognár József.) Bp. 1970., Révai ny., 82 l., ill. — 23 cm. — Ism.: Artner Tivadar. Petőfi Népe. 1970. szept. 17. — Artner Tivadar. Napló. 1970. okt. 3. — Artner Tivadar. Fejér Megyei Hírlap. 1970. aug. 30. — A.T. Zalai Hírlap. 1970. aug. 30. — H. Gy. Magyar Nemzet. 1970. szept. 8. — Lánicz Sándor. Magyar Hírlap. 1970. szept. 8. — Passuth Krisztina. Tükör. 1970. szept. 8. — Rózsa Gyula. Népszabadság. 1970. szept. 9. — Artner Tivadar. Somogyi Néplap. 1970. szept. 6. — Beke László. Kritika. 1970. 8. évf. 10. sz. 1—6. — Harangozó Márta. Esti Hírlap. 1970. aug. 31. — Sik Csaba. Műgyűjtő. 1970. 2. évf. 2. sz. 46—50. — Soós Magda. Magyar Hírek. 1970. dec. 12. — Horváth György. Nők Lapja. 1970. szept. 26. — Passuth Krisztina. Magyarország. 1970. júl. 26. — Major Máté. Nagyvilág. 1970. 15. évf. 11. sz. 1715—1720. — Perneczky Géza. Élet és Irodalom. 1970. 14. évf. 36. sz. 13. — László Miklós. Műsák. Műzeumi Magazin. 1970. 2. sz. 24—26. — S. M. Magyar Hírek. 1970. jan. 24.

Mai csehszlovák képzőművészet. Bp. Műcsarnok. 1969. — Ism.: Bauer Jenő. Művészet. 1970. 11. évf. 1. sz. 36—37. — Néray Katalin. Képzőművészeti Almanach. 2. 1970. 64—66.

Mai francia faliszőnyegeket. Bp. Műcsarnok. 1970. szept. 4—16. (Kat. Bev. Valentine Fougère) — Ism.: Horváth György. Magyar Nemzet. 1970. szept. 12. — Rózsa Gyula. Népszabadság. 1970. szept. 11.

Mai szovjet képzőművészet. — Szovjet éremművészet. Bp. Műcsarnok. 1970. okt. 24.—nov. 3. (Kat. bev. J. E. Oszmolovszkij, T. Belszkaja.) Bp. 1970. Pécsi Szikra ny. 30 lev., ill. — 23×23 cm. — Ism.: Artner Tivadar. Dolgozók Lapja. 1970. nov. 13. Népújság. 1970. nov. 15. — Horváth György. Nők Lapja. 1970. nov. 14. Magyar Nemzet. 1970. okt. 28. — Rideg Gábor. Népszava. 1970. okt. 30.

A Montreali Expo 68. Francia festészeti kiállítás. Bp. Műcsarnok. 1969. — Ism.: Havas Lujza. Képzőművészeti Almanach. 2. 1970. 61—62.

Német grafika. Expressionizmus. 1910—1930. Szépművészeti Múzeum. 1970. szept. 26.—okt. 25. (Kat. Sigrid Hinz, bev. Hans Ebert.) Bp. 1970. Pátria ny. 24 lev., ill. — 23×23 cm. — Ism.:

Horváth György. Magyar Nemzet. 1970. okt. 11. — Rideg Gábor. Népszava. 1970. okt. 13.

Nemzetközi képzőművészeti kiállítás. Szeged. 1970. nov. — Ism.: P. F. Csongrád megyei hírlap. 1970. nov. 3.

Norvég művészek kiállítása. Bp. Műcsarnok. — Ism.: S. Nagy Katalin. Nagyvilág. 1970. 15. évf. 9. sz. 1436—1437. — D. I. Vigília. 1970. 35. évf. 8. sz. 560. — Mezei Ottó. Művészet. 1970. 11. évf. 9. sz. 25.

Az Ókori Egyiptom. Bp. Szépművészeti Múzeum. Kiállításvezető. (Írta: Varga Edit, Wessetzky Vilmos. 4. kiad.) Bp. 1970. NPI, 30 lap, 12 t. — 21 cm.

Olasz tájak. Bp. Szépművészeti Múzeum. 1970. aug. — Ism.: R. G. Népszava. 1970. aug. 11. — Szigethi Ágnes. Művészet. 1970. 11. évf. 11. sz. 30.

Az Ősi Peru művészete. KKI Kiállítóterme. — Ism.: (sínka) Esti Hírlap. 1970. febr. 3. — Perneczky Géza. Élet és Irodalom. 1970. 14. évf. 6. sz. 12.

Az Őtösművészet remekei. Bp. Iparművészeti Múzeum. — Ism.: Esztergomi László. Magyar Hírlap. 1970. okt. 15. Rejtett kincsek. Bp. Szépművészeti Múzeum. — Ism.: Sárny Gyula. Művészet. 1970. 11. évf. 2. sz. 39—41.

Régi Bolgár művészet. Bp. Iparművészeti Múzeum. 1970. márc. 20.—ápr. 20. (Kat. bev. Bozskov, Pandurszki.) Bp. 1970., Zenemű ny., 11 lev., 13 t. — 20×21 cm. — Ism.: Tölgyesi János. Nagyvilág. 1970. 15. évf. 7. sz. 112—114.

Régi képtár. Remekművek a Szépművészeti Múzeumban. Írta: Garas Klára. Bp. 1970. Corvina, Kossuth ny., 21 l., 60 t. — 32×24 cm. (Angol, francia, olasz, orosz nyelven is.)

Szlovákiai grafikusok kiállítása. Bp. Csehszlovák Kultúra. — Ism.: B. I. Magyar Hírlap. 1970. jan. 30. — S. M. Magyar Nemzet. 1970. febr. 4.

A XI—XVI. századi cseh és morva kerámia. Bp. Magyar Nemzeti Múzeum. — Ism.: Parádi Nándor. Művészet. 1970. 11. évf. 3. sz. 36—37. — Péter Imre. Népművészet Házilap. 1970. 11. évf. 1. sz. 12—13.

UNESCO vándorkiállítás. (90 színes reprodukció a XX. századi festészetéről) Bp. Ernst Múzeum. — Ism.: Haits Géza. Nagyvilág. 1970. 15. évf. 10. sz. 1594—1595.

## MAGYAR SZERZŐK KÜLFÖLDI MŰVÉSZETÉRŐL

### a) Általános cikkek

Egry Mária: Ez is Itália. (3. rész) — Szolnok Megyei Néplap. 1970. dec. 18.

iff. Fehér Géza: Szamarkand öröksége. — Műsák, Műzeumi Magazin. 1970. 1. sz. 28—29.

iff. Fehér Géza: A Timurid művészet szimpoziuma Szamarkandban. — Művészet. 1970. 11. évf. 2. sz. 4—5.

Ferenczy László: A koreai művészet. Élet és Tudomány. 1970. 25. évf. 33. sz. 1551—1554.

Győri Aranka: Verona régi kincsei. — Élet és Tudomány. 1970. 25. évf. 31. sz. 1462—1468.

Juhász Antal: Stílus és társadalom. XX. A primitívek művészetéről. — Rajztanítás. 1970. 12. évf. 1—2. sz. 55—65.

Lánicz Sándor: Az ősi Peru művészete. — Élet és Tudomány. 1970. 25. évf. 8. sz. 359—365.

Mezei József: A főváros (Bukarest) képzőművészeti térképéhez. Korunk. 1970. 25. évf. 6. sz. 902—905.

Mi a Pop Art? (Jim Dine, Robert Indiana, Jasper Johns, Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, Andy Warhol, Tom

Wesselmann nyilatkozatai a londoni Hayward Galériában rendezett pop art kiállítás alkalmából.) Képzőművészeti Almanach. 2. 1970. 74—92.

Néray Katalin: Pop art, a hatvanas évek művészete. — Műgyűjtő. 1970. 2. évf. 1. sz. 31—32.

N. L.: Ajándék a szülőföldnek (külföldön élő magyar művészekről). — Nógrád. 1970. nov. 21.

N. N. A bétel művészete Indiában. — Élet és Tudomány. 1970. 25. évf. 26. sz. 1238—1239.

Sprenger Mária: A bruxellesi Academia magyar kapcsolatai. — Művészettörténeti Értesítő. 1970. 19. évf. 4. sz. 291—295.

Szent-Gály Erzsébet: Tanulmányúton Mecklenburgban. — Műemlékvédelem. 1970. 14. évf. 4. sz. 246—248.

Sziklai László: Szovjet művészetszociológiai irányzatok. — Valóság. 1970. 13. évf. 8. sz. 70—77.

Urbach Zsuzsa: Erasmus és kora. — Művészet. 1970. 11. évf. 11. sz. 5—8.

Urbach Zsuzsa: Az évszázak a művészetben. IV. A tél. — Élet és Tudomány. 1970. 25. évf. 9. sz. 404—410.

Z. L.: Középkori magyar emlékek lengyel földön. (Gondolatok a lengyel-magyar kiállítás előtt.) — Budapest. 1970. 8. évf. 10. sz. 20—22.

### b) Régészeti kutatás, ásátás, leletmentés

Az Amarnai művészet. Univerzum. 1970. 11. sz. 35—40.

Bodrogi Tibor: The Art of the Sadang Toradja in Central Celebes. — Az Iparművészeti Múzeum és a Hopp Ferenc Keletázsiai Művészeti Múzeum évkönyve. XII. 1969. Bp. 1970. 221—225.

Castiglione László: A régészeti amerikai szemmel. — MTA Fil. és Tört. Tud. O. Közl. 1970. 19. évf. 1. sz. 103—110.

Castiglione László: Dionüszoszi drága ajándék. Élet és Tudomány. 1970. 25. évf. 42. sz. 1991—1996.

Castiglione László: Kis mitológia. V. Hermész VI. Aphrodité VII. Dionüszosz Élet és Tudomány. 1970. 25. évf. 2. sz. 80—84., 4. sz. 168—173., 6. sz. 272—277.

Harmatta János: Gótok, hunok és alanok Pannóniában. — Antik tanulmányok. 1970. 17. évf. 2. sz. 282—286.

Horváth Vera: Görögországi remiszenciák. — Művészet. 1970. 11. évf. 3. sz. 9—10.

Kákossy László: A Szépművészeti Múzeum Horus táblái. — Bulletin du Musée Hongrois des Beaux Arts. No. 34—35. Bp. 1970. 7—24., 159—169. (Francia nyelven.)

Komoróczy Géza: Egy érdekes hamisítvány. Föníciai felírat Braziliában. Élet és Tudomány. 1970. 25. évf. 49. sz. 2332—2336.

Makkai László: Az ókori Marseilles felfedezése. — Élet és Tudomány. 1970. 25. évf. 20. sz. 934—940.

Mitológiai ABC. Bp. 1970. Gondolat. Atheneum ny. 440 l., — 20 cm.

Nagy István: Archaizáló irányzatok a saisi korszakban. Antik tanulmányok. 1970. 17. évf. 2. sz. 183—206.

Riloók, Zs.: Die Homeriden — Acta Antiqua. 1970. Tom. 18. Fasc. 1—2. 1. 29.

Sági, K.: Das Problem der Pannonischen Romanisation der Völkerwanderungszeitlichen Geschichte von Fenékpuszt. Acta Antiqua. 1970. Tom. 18. Fasc. 1—2. 147—196.

Szádeczky Kardoss Samu: Híttvalló Theophanes az avarokról. — Antik Tanulmányok. 1970. 17. évf. 1. sz. 121—147.

Szilágyi, J. Gy.: Contribution à l'histoire de la peinture de vases figures taves



campanienne. — Acta Antiqua. 1970. Tom. 18. fasc. 3-4. 241-262.  
*B. Thomas Edit:* Római dísz-sisak. Contra-Aquincumból. — Budapest. 1970. 8. évf. 11. sz. 39.  
*B. Thomas Edit:* Itáliai Mater Matuta votivok Dunaföldváról. A Szekszárdi Balogh Ádám Múzeum Évkönyve. I. 1970. 19-39.  
*Pleidell Orsolya:* Bibliai világkép korszerűsítve. Világosság. 1970. 11. évf. 2. sz. 86-89.

#### c) Építészet, városépítés

*Bodri Ferenc:* Gropius Budapesten (1934-ben). Nagyvilág. 1970. 15. évf. 2. sz. 267-269.  
*Bodri Ferenc:* Gropius pesti fényképe. Magyar Építőművészet. 1970. 1. sz. 54.  
*Bozóky Mária:* A parentiumi Eufraziusz-bazilika. Művészet. 1970. 11. évf. 8. sz. 6-8.  
*Sz. Bürger Gertrúd:* Séta a régi Róma beszélő romjai között. Művészet. 1970. 11. évf. 8. sz. 4-6.  
*Császár László:* „Párizs gyomrának” ürügyén. Magyar Építőművészet. 1970. 1. sz. 52-53.  
*Czagány István:* Weimar város varázsa. Művészet. 1970. 11. évf. 10. sz. 3-4.  
*Fajth Tibor:* Velence. Bp. 1970. Panoráma. Franklin ny. 301 l., 28 t., — 20 cm.  
*iffi. Fehér Géza:* Szamarkand építészeti emlékei. Műemlékvédelem. 1970. 14. évf. 2. sz. 113-116.  
*Frisnyák Sándor:* Szamarkand a 2500 éves oázisváros. Élet és Tudomány. 1970. 25. évf. 45. sz. 2131-2137.  
*Kákossy László-Varga Edit:* Egy évezred a Nilus völgyében. Memphis az óbirodalom korában. Bp. 1970. Gondolat, Kossuth ny., 286 l., 50 t., — 24 cm.  
*Keresztényi József:* Mai szemmel az ősi Olympia földjén. Művészet. 1970. 11. évf. 3. sz. 7-8.  
*Kubinszky Mihály:* Adolf Loos. Bp. — Berlin 1970. Akad. k. — Henschelverl., Akad. ny. 35 l., 19 t. — 23×21 cm. (Architektúra)  
*Major Máté:* Breuer Marcel. Bp. 1970. Akad. Kiadó. Akad. ny., 34 l., 30 t. — 23×21 cm. (Architektúra)  
*Major Máté:* Pier Luigi Nervi. Bp. — Berlin. 1970. Akad. K. — Henschelverl., Akad. ny., 28 l., 21 t. — 23×21 cm.  
*Máté Pál:* Richard Neutra. Bp. 1970. Akad. K. Akad. ny., 32 l., 24 t., — 23×21 cm. (Architektúra)  
*Novobáczky Sándor:* Romváros Ilibában. (Tripoli) — Műzsák, Múzeumi Magazin. 1970. 1. sz. 26-27.  
*Nyárády Gábor:* Veszélyben a Parthenon. Műzsák, Múzeumi Magazin. 1970. 1. sz. 24-25.  
*Perehazy Károly:* A moszkvai kolostor-erődök. Művészet. 1970. 11. évf. 11. sz. 9-10.  
*Perehazy Károly:* A Garda tó gyöngye. Művészet. 1970. 11. évf. 9. sz. 5-6.  
*Pogány Frigyes:* Párizs. (2. bőv. kiadás.) Bp. 1970. Corvina, Kossuth ny., 226 l., 1 térkép. — 24×22 cm.  
*Sebestyén Gyula:* Építés és városfejlesztés Párizsban. — Magyar Építőipar. 1970. 19. évf. 6. sz. 362-364.  
*Somogyi Árpád:* Bizánci művészeti emlékek a román kápolnában. — Budapest. 1970. 8. évf. 12. sz. 40-41.  
*Szentkirályi Zoltán:* Elmélet és gyakorlat a XVI. század itáliai építészetében. — Építés, Építészettudomány. 1970. II. kötet. 1-2. sz. 91-110.  
*Tompocs Erzsébet, Cs.:* Görögország építésze. Bp. 1970. Corvina, Kossuth ny., 117 l., ill. — 19×17 cm. (Az építészet világa 2.)

#### d) Műemlékek

*Passuth László:* Műemlékek között Moldvában. Élet és Tudomány. 1970. 25. évf. 44. sz. 2086-2092.  
*Sisa Béla-Fejér Zsolt:* Beszámoló Oszétai utazásunkról. — Műemlékvédelem. 1970. 14. évf. 1. sz. 49-53.  
*Tóth János:* Tanulmányutak — Bulgária. Műemlékvédelem. 1970. 14. évf. 1. sz. 46-49.

#### e) Szobrászat

##### Régi

*Barabás Tibor:* Michelangelo élete. Bp. 1970. Szépirod. Kiadó, Kossuth ny., 399 l., 16 t. — 23 cm.  
*Castiglione László:* Isis Pharia. — Bulletin du Musée Hongrois des Beaux Arts. No. 34-35. Bp. 1970. 37-55., 178-189.  
*Castiglione László:* A Sarapis — lábak kérdéséhez. Antik tanulmányok. 1970. 17. évf. 2. sz. 207-233.  
*Hetényi Tibor:* Miért Michelangelo? Művészet. 1970. 11. évf. 12. sz. 24-25.  
*Juhász Antal:* Stílus és társadalom XXI. A görög geometrikus kor szobrászata. Rajztanítás. 1970. 12. évf. 3. sz. 28-33.  
*Kaposvári Gyula:* A szolnoki művésztelep indiai eredetű bivalyszobrairól. — Múzeumi levelek, Szolnok, Damjanich J. Múz., 1970. 910. sz. 66-68.  
*N. N.:* „Vénuszfigurák” a középső Rajna vidékéről. Élet és Tudomány. 1970. 25. évf. 17. sz. 810-811.  
*Sárvári Márta:* Ato di sua mano. Leonardo Lovasa a Sz. M.-ban. Műzsák. Múzeumi Magazin. 1970. 1. sz. 14-15.  
*Sáry Gyula:* A bronzlovas gyenge pontjai nyomában. (Leonardo Lovasa) — Napló. 1970. szept. 12.  
*Sáry Gyula:* Miért Leonardo? Művészet. 1970. 11. évf. 5. sz. 4-6.  
*Szabó Miklós:* Három preklaszikus görög kisbronz szobor. — Bulletin du Musée Hongrois des Beaux Arts. No. 34-35. Bp. 1970. 25-35., 170-177. (Francia nyelven is.)  
*Szomodis Eszláry Éva:* Németségföldi, holland és flamand szobrok Magyarországon. III. Bulletin du Musée Hongrois des Beaux Arts. No. 34-35. Bp. 1970. 93-102., 207-211.

##### Új

*Sz. Bürger Gertrúd:* Látogatás Manzu ardenai múzeumban. Művészet. 1970. 11. évf. 1. sz. 8-11.  
*Csatár Imre:* Egy nap Tottal. Magyar Nemzet. 1970. nov. 29.  
*Kovancs Ilona:* Andrejev Leniniánája. Művészet. 1970. 11. évf. 4. sz. 14.  
*Major Máté:* Amerigo Tot — The New Hungarian Quarterly. 1970. 11. évf. 37. sz. 144-150.  
*Marton Lili:* Etienne Hajdunál, a Grand Prix nyertesénél. Utunk. 1970. 25. évf. 3. sz. 11.  
*Mezei József:* Új dimenziók művésze. (Bráncusi.) Igaz szó. 1970. 18. évf. 7. sz. 100-105.  
*Moore a földön jár.* A Neue Zürcher Zeitung után közli — Magyarország. 1970. szept. 20.  
*N. N.:* Hajdú István. Műgyűjtő. 1970. 2. évf. 1. sz. 26.  
*Papp László:* A pásztorfiú halhatatlansága. (Meštrović) Pajtás. 1970. jan. 22.  
*Raffai István:* Tottal Tihanyban. Napló. 1970. júl. 14.  
*Rodin A mozgás szobrásza.* Univerzum. 1970. 10. sz. 29-39.  
*Szinyei Merse Anna:* Marino Marini lovasszobrairól. Művészet. 1970. 11. évf. 6. sz. 25-27.

*Tóth Ervin:* Amerigo Tot műtermében. Hajdú-Bihari Napló. 1970. aug. 9.  
*Wellner István:* Olaszok emlékművei. Budapest. 1970. 8. évf. 9. sz. 40-41.  
*Z. L.:* Hat új dokumentumfilm. (Huszárik Zoltán: Amerigo Tot.) Magyar Nemzet. 1970. febr. 28.

#### f) Festészet

##### Régi

*Barabás Tibor:* Éjjeli órjárt. Rembrandt életregénye. (3. kiadás.) Bp. 1970. Magvető, Szegedi ny. 284 l. — 18 cm.  
*Czobor Ágnes:* Niccolò Martinelli, Il Trombetta előkerült pesarói képeről. — Bulletin du Musée Hongrois des Beaux Arts. No. 34-35. Bp. 1970. 85-92., 203-206. (Francia nyelven is.)  
*Fehér Géza, jun.:* Miniatures turques du XVIIe siècle relative à l'histoire de Hongrie. Az Iparművészeti Múzeum és a Hopp Ferenc Keletázsiai Művészeti Múzeum évkönyve. XII. 1969. Bp. 1970. 227-236.  
*Fenyő István:* Umbriai „kismesterek” (Perugiai képtár). Nagyvilág. 1970. 15. évf. 7. sz. 1082-1084.  
*Garas Klára:* Die Bildnisse Pietro Bembo in Budapest. Acta Hist. Art. 1970. Tom XVI. Fasc. 1-2. 57-67.  
*Garas Klára:* J. H. Schönfeld és J. Heiss művei Magyarországon. — Bulletin du Musée des Beaux Arts. No. 34-35. Bp. 1970. 111-123., 216-220.  
*Garas Klára:* Zu einigen Malerbildnissen der Renaissance. I. Sebastiano del Piombo. Acta Hist. Art. 1970. Tom. XVI. Fasc. 3-4. 261-269.  
*Gerszi Teréz:* Breughel és századának németalföldi festésze. Bp. 1970. Corvina, Kossuth ny. 33 l., 48 t. — 24 cm. (Magyarországi műkincesek) (Angol, francia, német nyelven is.)  
*Harsányi Zoltán:* Delacroix és a romantika problémája. Rajztanítás. 1970. 12. évf. 3. sz. 16-20.  
*Kaposy Veronika:* J. P. Norblin olajvázolata a Szépművészeti Múzeumban. Bulletin du Musée Hongrois des Beaux Arts. No. 34-35. Bp. 1970. 125-131., 221-223. (Francia nyelven is.)  
*Lyka Károly:* Leonardo da Vinci (3. bőv. kiadás) Bp. 1970. Corvina, Kossuth ny., 36 l., 25 t. — 17×16 cm. (A Művészet Kiskönyvtára sorozat U. F. 47.)  
*Maksay László:* Dürer hazájában. Rajztanítás. 1970. 12. évf. 3. sz. 21-23.  
*Maksay László:* Rembrandt és Rubens hazájában. Rajztanítás. 1970. 12. évf. 1-2. sz. 40-43.  
*N. N.:* Görög sírfejművek Paestumban. Élet és Tudomány. 1970. 25. évf. 35. sz. 1674-1675.  
*N. N.:* Marokkó „képregényei” a sziklarajzok. Élet és Tudomány. 1970. 25. évf. 51. sz. 2442-2443.  
*N. N.:* Egy másolatnak hitt eredeti Raffaello. (London, National Gallery) Élet és Tudomány. 1970. 25. évf. 38. sz. 1818-1819.  
*Rózsá György:* Rembrandt: Jan Six képmása. Művészet. 1970. 11. évf. 1. sz.  
*Sándy Erika:* Van Dyck. Bp. 1970. Corvina, Kossuth ny. 31 l., 25 t. — 16×16 cm. (A Művészet Kiskönyvtára sorozat U. F. 49.)  
*Schalk Gyula:* Supernova fellángolás ábrázolása két indián sziklarajzon. Élet és Tudomány. 1970. 25. évf. 28. sz. 1314-1317.  
*Takács Marianna, H.:* Spanyol mesterek. (2. jav. kiadás) Bp. 1970., Corvina, Kossuth ny., 25 l., 48 t. — 24×21 cm. (Angol, francia, német nyelven is.)  
*Urbach Zsuzsa:* Hans Baldung Grien Mater Dolorosa táblája a Szépművészeti Múzeumban. Bulletin du Musée



Hongrois des Beaux Arts. No. 34–35. Bp. 1970. 57–84., 190–202. (Francia nyelven is.)  
*Varga Éva–Viola*: Miguel March festménye: Szent József halála. Az Egri Múzeum Évkönyve VII. 1970. 235–248. (Spanyol kivonattal.)  
*Várkonyi Nándor*: Barokk nagyságok. Rembrandt halálának harmadik centenáriuma. Jelenkor. 1970. 13. évf. 3. sz. 233–236.

## Új

*Aradi Nóra*: Szárján. Bp. 1970. Corvina, Kossuth ny. 30 l., 26 t. — 16×16 cm. (A Művészet Kiskönyvtára U. F. 51.)  
*Balogh Ferenc*: Moholy Nagy fényarchitektúrája. Utunk. 1970. 25. évf. 30. sz. 8  
*Baranyai László*: Festő Bázalból. (Jánosy Ferenc.) Napló. 1970. jún. 27.  
*Bodri Ferenc*: Magyar Művészek a nagyvilágban: Képes György. Cambridge, USA. Művészet. 1970. 11. évf. 10. sz. 9–11.  
*Bodri Ferenc*: Nemes Endre — Stockholm. Magyar művészek a nagyvilágban. Művészet. 1970. 11. évf. 12. sz. 18–19.  
*Bodri Ferenc*: Theo van Doesburg kontúrjai. Magyar Építőművészet. 1970. 1. sz. 56–57.  
 — bs —) Vasarely. Csongrád Megyei Hírlap. 1970. júl. 3.  
*D. I.*: Maurice Denis (1870–1943). Vigília. 1970. 35. évf. 9. sz. 631.  
*D. I.*: Matisse centenárium (1869–1969). Vigília. 1970. 35. évf. 7. sz. 488.  
*D. I.*: Amadeo Modigliani (1884–1920). Vigília. 1970. 35. évf. 12. sz. 848.  
*Dunoyer de Segonzac* levele Czóbel Bélához. Művészet. 1970. 11. évf. 6. sz. 30.  
*Az ENSZ festője*. (Fernand Léger). Esti Hírlap. 1970. jan. 14.  
 (— es —) A színek és a fény szerelmese. (Claude Monet) Nők Lapja. 1970. jún. 13.  
*Ezüst György*: Találkozásaim Frantisek Gajpossal. Békés Megyei Hírlap. 1970. júl. 5.  
*Heltai Nándor*: Emlékezés Moholy Nagy Lászlóra. Petőfi Népe. 1970. aug. 11.  
*Héssó István*: Leon Bakst. (1866–1924). Művészet. 1970. 11. évf. 9. sz. 7–8.  
*Horváth György*: Vincent van Gogh nyomán. Auvers-sur-Oise. Művészet. 1970. 11. évf. 9. sz. 12.  
 (i.): 75 éve született Moholy Nagy László. Tiszatáj. 1970. 24. évf. 7. sz. 661–662.  
*Interjú Joan Miróval*. (Impact of Science on Society 1969. 4. sz.). Valóság. 1970. 13. évf. 4. sz. 116–118.  
*Kenesesi András*: Piet Mondrian. Élet és Tudomány. 1970. 25. évf. 21. sz. 980–986.  
*Klausz Ernő* (1894–1970) (Külföldön élő magyar festő) búcsúztatja Reményi Gyenes István. Művészet. 1970. 11. évf. 12. sz. 7–10.  
*Lehel Ferenc* 85 éves (Kanadában élő magyar festő). Dévényi Iván. Művészet. 1970. 11. évf. 6. sz. 30–31.  
*Major Máté*: A tér-fény-idő dinamizmus művészete. (Schöffer Miklósról) Új Írás. 1970. 10. évf. 2. sz. 113.  
*Marafkó László*: Verescsagin mint író. Hogyan kerültek Pécsre könyvei? Dunántúli Napló. 1970. szept. 6.  
*Mezei Ottó*: Duchamp. 1887–1968. Bp. 1970. Corvina, Kossuth ny. 36 l., 23 t. — 16×16 cm. (A Művészet Kiskönyvtára. U. F. 53.)  
*Miklós Pál*: Vasarely ars poeticái. Valóság 1970. 9. sz. 107–108.  
*Nagy Péter*: Párizsi napló. Chagall, Giacometti, Klee. Élet és Irodalom. 1970. 14. évf. 13. sz. 13.  
*N. N.*: Beszélgetés Picassóval. — Magyarországon. 1970. júl. 26.

*N. N.*: Vasarely művészetéről. Mestermunka. 1970. szept. 23.  
*Palasovszky Ödön*: Eva Kepes. Nők Lapja. 1970. aug. 1.  
*Passuth Krisztina*: Le Corbusier, Maillol, Braque. Bp. 1970. Képzőművészeti Alap, Athenaeum ny., 31 l., 18 mell. — 24 cm. (Az én múzeumom 29)  
*Passuth Krisztina*: Oskar Kokoschka. — Miről vallanak a Szépművészeti Múzeumban őrzött képei? Élet és Tudomány. 1970. 25. évf. 13. sz. 606–610.  
*Pálffy József*: Látogatás Siqueirosnál. Magyarország. 1970. ápr. 19.  
*Perneczky Géza*: Vasarely filmen vagy film Vasarely módján? Filmkultúra. 1969. 6. sz. (megjelent 1970) 78–85.  
*P. G.*: „A tér a fény és az idő”, Schöffer a kibernetikus művészetéről. Élet és Irodalom. 1970. okt. 11.  
*Picasso* ajándéka Barcelónának. — Magyarország. 1970. ápr. 19.  
*Reiner Imre* 70 éves (Svájcban élő magyar festő). Dévényi Iván. Művészet. 11. évf. 6. sz. 31.  
*R. Gy.* Modigliani emlékezete. Halálának ötvenedik évfordulóján. Dolgozók Lapja (Tatabánya. 1970. jan. 24.) Napló. 1970. jan. 25. — Észak-Magyarország. 1970. jan. 30. Szolnok Megyei Nélap. 1970. jan. 25. Vas Népe. 1970. jan. 25.  
*R. I.*: Vasarely nyilatkozat az Alföld-ben. Napló. 1970. jan. 11.  
*Nicolas Schöffer* a jövő programozott művészetéről. (Spiegel 1970. febr. 9.) Valóság. 1970. 13. évf. 8. sz. 126–128.  
*Simor András*: Latin Amerika hangja és arca. Guillén és Siqueiros. Világosság. 1970. 11. évf. 7. sz. 428–430.  
*Soós Imre*: A Van Gogh évforduló ürügyén. Művészet. 1970. 11. évf. 12. sz. 2–4.  
*Soós Magda*: Judy Cassab festőművésznő Budapesten. Magyar Hírlap. 1970. júl. 4.  
*Soproni József*: Jacques F. Carabin belga festő olajfestménye. Soproni Szemle. 1970. 24. évf. 3. sz. 255.  
*Szabó Júlia*: Kandinszkij. Bp. 1970. Corvina, Kossuth ny., 29 l., 28 t. — 16×16 cm. (A művészet kiskönyvtára U. F. 54.)  
*Szelesi Zoltán*: Moholy Nagy emlékezete. Dél-Magyarország. 1970. júl. 19.  
*Székhely András*: Utrillo. Bp. 1970. Corvina, Kossuth ny., 25 l., 25 t. — 17×16 cm. (A művészet kiskönyvtára sorozat U. F. 48.)  
*Szentessy–Hiesz Géza*: Cornelius Van Dongen. Művészet. 1970. 11. évf. 5. sz. 10–13.  
 (t.) Harold Wood, a színek festője. Ország Világ. 1970. dec. 2.  
*Vasarely* interjúja a L'Expressben. — Közli: Nagyvilág. 1970. okt.  
*Vincze Lajos*: Negyven év után. Bars Gyula otthonról–ittthon. (Giulio Bars festőművész) Magyar Hírlap. 1970. aug. 1.

## g) Grafika

### Régi

*Pogányiné, Balás Edit*: Észrevételek Marcantonio Raimondi néhány metszet-motívum előzményeinek és továbbhatásainak kérdéséhez. Bulletin du Musée Hongrois des Beaux Arts. No. 34–35. Bp. 1970. 133–148., 224–230.  
*Rózsa György*: Ein unbekanntes Werk von Egidius Sadeler. Folia Archaeologica. 1970. 21. évf. 169–176.

### Új

*Czínke Ferenc*: Fero Král szlovák grafikusművész képeiről. Palócföld. 1970. 4. évf. 3–4. sz. 119–120.

*Galamboš Ferenc*: A. I. Kalasnyikov. Művészet. 1970. 11. évf. 10. sz. 18.  
*Gombos László*: Greetings from Masereel. Daily News. 1970. aug. 11.

## h) Iparművészet

### Régi

*Batári Ferenc*: Mitológiai jelenetek egri reliefintarziákon. Az Iparművészeti Múzeum és a Hopp Ferenc Keletázsiai Művészeti Múzeum Évkönyve. XII. 1969. Bp. 1970. 49–66. (Németi nyelvű kivonattal.)  
*Batári Ferenc*: Perseus és Andromeda. — Barokk kori reliefintarziás szekrény. Múzsák, Múzeumi Magazin. 1970. 2. sz. 27.  
*Egyed Edit*: Szőnyegek származása. Lakáskultúra. 1970. 1. sz. 6–9.  
*Egyed Edit*: On a Textile from the Safavid Period. Az Iparművészeti Múzeum és a Hopp Ferenc Keletázsiai Művészeti Múzeum Évkönyve. XII. 1969. Bp. 1970. 21–34.  
*Katona Imre*: Az Iparművészeti Múzeum európai kerámiagyűjteménye. — Budapest. 1970. 8. évf. 6. sz. 23–25.  
*László Emőke*: „Chione tuée par Diane” Remarques relatives à la tapisserie française du Musée des Arts Décoratifs. Az Iparművészeti Múzeum és a Hopp Ferenc Keletázsiai Művészeti Múzeum Évkönyve. XII. 1969. Bp. 1970. 35–48.  
*Lukácsy Sándor*: Az Iparművészeti Múzeum ikongyűjteménye. — Budapest. 1970. 8. évf. 5. sz. 23–25.  
*Molnár László*: Johann Friedrich Böttger zur 250. Wiederkehr seines Todesjahres. Az Iparművészeti Múzeum és a Hopp Ferenc Keletázsiai Művészeti Múzeum Évkönyve. XII. 1969. Bp. 1970. 67–79.  
*N. N.*: Előkerültek a spanyol Nagy Armada elsüllyedt kincsei. Élet és Tudomány. 1970. 25. évf. 42. sz. 2012–2013.  
*Somogyi Árpád*: Hodigitria-Eleusa ikonokról. Művészet. 1970. 11. évf. 3. sz. 14–15.  
*Szabolesi Hedvig*: Un meuble singulier du début XIX<sup>e</sup> siècle: La table „en forme de boule”. Az Iparművészeti Múzeum és a Hopp Ferenc Keletázsiai Művészeti Múzeum Évkönyve. XII. 1969. Bp. 1970. 99–111.  
*P. Szűcs Julianna*: Az ikon mellé. Műgyűjtő. 1970. 2. évf. 4. sz. 8–9.  
*Tasnádiné Marik Klára*: A bécsi porcelán. Bp. 1970. Corvina, Kner ny., 51 l., 24 t. — 18×17 cm.  
*Vadászi Erzsébet*: Teniers parasztjai egy Esterházy ülőgarnitúrán. Az Iparművészeti Múzeum és a Hopp Ferenc Keletázsiai Művészeti Múzeum Évkönyve. XII. 1969. Bp. 1970. 81–98. (Francia nyelvű kivonattal.)

### Új

*Békés István*: Új velencei üvegszobrászat. Művészet. 1970. 11. évf. 8. sz. 12–14.  
*Hegedűs Éva*: Reformok a francia iparművészkepzésben. Művészet. 1970. 11. évf. 12. sz. 21.  
*Katona Imréné*: Brigitte Kubaschk üveg-művész. Művészet. 1970. 11. évf. 2. sz. 20–21.  
*Koós Judit*: Üvegkongresszus Prágában. Művészet. 1970. 11. évf. 12. sz. 21–23.

## i) Múzeumok

*Béni Miklósné*: A varsói Nemzeti Múzeum Közlemények. 1970. 102–106.  
*Bozóky Mária*: A katedrális múzeumban. — Musée de l'oeuvre Notre Dame,



Strasbourg. Művészet. 1970. 11. évf. 7. sz. 2–5.

Egry Mária: Bepillantás egy kutatóközpontba. Beszélgetés J. Levityinnel a Puskin Múzeum Grafikai Osztályának vezetőjével. Szolnok Megyei Néplap. 1970. dec. 25.

Ferenczy László: The Problems of Asian Collections in Western Museums. Az Iparművészeti Múzeum és a Hopp Ferenc Keletázsiai Művészeti Múzeum Évkönyve. XII. 1969. Bp. 1970. 193–196.

Horváth György: Kiállításról kiállításra a bejrúti múzeumban és az utcán. Magyar Nemzet. 1970. júl. 7.

Németh Ferenc: Múzeum a sóbányában. (Wieliczka). Élet és Tudomány. 1970. 25. évf. 18. sz. 828–832.

N. K.: Kahnweiler és a Louise Leiris Galéria. Műgyűjtő. 1970. 1. sz. 27–28.

N. N.: Megnyílt a Vaux le Vicomte-i kastélymúzeum. Élet és Tudomány. 1970. 25. évf. 15. sz. 716.

Szabó László: Lengyel múzeumok kiállításain. Múzeumi Közlemények. 1970. 2. sz. 93–106.

Szabó László: A Szovjetunió múzeumaiban. Múzeumi Levelek, Szolnok, Damjanich János Múzeum. 1970. 9–10. sz. 45–50.

Uzsoki András: A modern múzeum Le Corbusier terveiben. Múzeumi Közlemények. 1970. 1. sz. 3–21.

j) Külföldön rendezett kiállítók ismertetése

Amszterdam  
Rembrandt emlékkiállítás. (1669–1969). — Ism.: Kaposy Veronika. Művészet. 1970. 11. évf. 3. sz. 37–38.

Stedelijk Museum. Claes Oldenburg. — Ism.: Mérleg. 1970. 6. évf. 2. sz. 109.

Avignon  
Palais des Papes. Picasso. — Ism.: Mérleg. 1970. 6. évf. 3. sz. 205.

Basel  
Kunsthalle. Jean Dubuffet. — Ism.: Mérleg. 1970. 6. évf. 4. sz. 316.

Berlin  
Nationalgalerie. Jacques Lipchitz. — Ism.: Mérleg. 1970. 6. évf. 4. sz. 317.

Brüsszel  
Palais des Beaux Arts. A spanyol portréfestészet a 14–19. századig. — Ism.: Mérleg. 1970. 6. évf. 1. sz. 18.

Düsseldorf  
Kunsthalle. Fernand Léger. — Ism.: Mérleg. 1970. 6. évf. 1. sz. 16. — Bodri Ferenc. Jelenkor. 1970. 13. évf. 6. sz. 553.

Hannover  
Kestner Gesellschaft. Jim Dine. — Ism.: Mérleg. 1970. 6. évf. 3. sz. 205.

Kolozsvár  
Ciupe Aurél festőművész kiállítása. — Ism.: Sztojka László. Művészet. 1970. 11. évf. 3. sz. 38.

Grafika '69. — A kolozsvári őszi tárlat második szakasza. — Ism.: Ágopcsa Marianna. Utunk. 1970. 25. évf. 2. sz. 10.

Köln  
Kunsthalle. A mai német művészet. — Ism.: Mérleg. 1970. 6. évf. 2. sz. 108.

A 12. Kölni Nemzetközi Bútorvásár. — Ism.: Juhász István. Ipari Művészet. 1970. III. 24–29.

Krakó  
Wawel. A magyar lengyel kapcsolatok ezer éve. — Ism.: Horn Emil. Műsák, Múzeumi Magazin. 1970. 3. sz. 10–11.

Lausanne  
Nemzetközi Biennálé. 1969. Falkárpitok. — Ism.: László Emőke. Művészet. 1970. 11. évf. 1. sz. 23–24.

London  
Annigoni olasz szobrászművész kiállítása. — Ism.: (bertalan) Vas Népe (Szombathely) 1970. júl. 26.

Hayward Gallery. Claude Lorrain. — Ism.: Mérleg. 1970. 6. évf. 1. sz. 15.

Auguste Rodin. — Ism.: Mérleg. 1970. 6. évf. 2. sz. 107.

Institute of Contemporary Art. Picasso. — Ism.: Mérleg. 1970. 6. évf. 3. sz. 205.

Royal Academy. 1000 év művészete. Lengyelországban. — Ism.: Mérleg. 1970. 6. évf. 1. sz. 18.

Malbork  
Kisgrafikai seregszemle. 1969. — Ism.: Gábor Dénes. Utunk. 1970. 25. évf. 1. sz. 10.

Madrid  
Művészi textilek. Nemzetközi kiállítás. — Ism.: N. N. Ipari Művészet. 1970. II. 45. — Egyed Edit. Művészet. 1970. 11. évf. 6. sz. 36–38.

Moszkva  
Keleti népek művészetének múzeuma. Dagesztán művészete. 1969. — Ism.: Barbara Szavickaja. Művészet. 1970. 11. évf. 2. sz. 5–8.

München  
Haus der Kunst. Az európai expresszionizmus. — Ism.: Mérleg. 1970. 6. évf. 2. sz. 106.

Ikonok. — Ism.: Mérleg. 1970. 6. évf. 1. sz. 14.

Paul Klee. — Ism.: Mérleg. 1970. 6. évf. 4. sz. 315.

New York  
Jewish Museum. Dan Flavin. — Ism.: Mérleg. 1970. 6. évf. 3. sz. 205.

Museum of Modern Art. Avantgarde művészet New Yorkban. — Ism.: Mérleg. 1970. 6. évf. 1. sz. 17.

Terek. — Ism.: Mérleg. 1970. 6. évf. 2. sz. 108.

Whitney Museum. Paolo Soleri. — Ism.: Mérleg. 1970. 6. évf. 4. sz. 317.

Nürnberg  
Biennálé. — Ism.: Aradi Nóra. Képzőművészeti Almanach. 2. 1970. 69–73.

Maksay László. Nagyvilág. 1970. 15. évf. 1. sz. 151–153.

Osaka  
Expo '70. — Ism.: Horváth Tibor. Élet és Tudomány. 1970. 25. évf. 11. sz. 500–506. Gerendás István. Élet és Tudomány. 1970. 25. évf. 36. sz. 1702–1708.

Párizs  
Denise René Galerie. Victor Vasarely. A Nouvel Observateur nyomán ism.: Magyarország. 1970. máj. 31.

Louvre. Francisco Goya. — Ism.: Mérleg. 1970. 6. évf. 4. sz. 316.

Grand Palais. Hommage à Marc Chagall. — Ism.: Mérleg. 1970. 6. évf. 1. sz. 14. — Nagy Péter. Élet és Irodalom. 1970. márc. 28. — Bodri Ferenc. Jelenkor. 1970. 13. évf. 6. sz. 552.

Orangerie. Giacometti. — Ism.: Nagy Péter. Élet és Irodalom. 1970. 25. évf. márc. 28.

Centre National d'Art Contemporain. Dado. (Miodrag Djuric jugoszláv festőművész). — Ism.: Mérleg. 1970. 6. évf. 2. sz. 106.

Musée National d'Art Moderne. Paul Klee. — Ism.: Mérleg. 1970. 6. évf. 1. sz. 17. — Nagy Péter. Élet és Irodalom. 1970. márc. 28.

VI. Fialatok Biennáléja. 1969. — Ism.: Kontha Sándor. Művészet. 1970. 11. évf. 1. sz. 20–22. — Tóbiás Áron. 1970. febr. 3.

Grand Palais. Henri Matisse. — Ism.: Mérleg. 1970. 6. évf. 3. sz. 204. — Kovács Judit. Magyar Nemzet. 1970. máj. 26.

Petit Palais. Firenzei falak Párizsban. — Ism.: Fábán Ferenc. Népszabadság. 1970. dec. 13.

Pozsony  
II. Naiv Művészeti Triennálé. — Ism.: Füzes Endre. Múzeumi Közlemények. 1970. 1. sz. 48–54.

Póstyén  
Polimuzikus tér 1. Szobor-objekt-fényzene. 1970. — Ism.: Beke László. Valóság. 1970. 13. évf. 12. sz. 23–29.

Stockholm  
Modern Múzeum. Max Ernst. — Ism.: Mérleg. 1970. 6. évf. 1. sz. 16.

Strasbourg  
Régi Várház. Modern festészet. Ism.: Bozók Mária. Műsák, Múzeumi Magazin. 1970. 3. sz. 30–31.

Velence  
35. Nemzetközi Képzőművészeti Biennálé. — Ism.: Mérleg. 1970. 6. évf. 3. sz. 206. — Bojár Iván. Magyar Hírlap. 1970. aug. 12. — Kádár Márta. Zalai Hírlap. 1970. nov. 22. Fejérmegyei Hírlap. 1970. nov. 22. Dolgozók Lapja. 1970. nov. 22. — Pogány Gábor. Művészet. 1970. 11. évf. 12. sz. 27–28. — Rideg Gábor. Szolnok Megyei Néplap. 1970. júl. 19. — Rideg Gábor. Népszava. 1970. júl. 24., júl. 26. u. ö. Kortárs. 1970. 14. évf. 11. sz. 1843–1847.

Wien  
Österreichische Galerie 1969. 63. Wechsel-austellung. Alltag und Fest im Mittelalter. Gotische Kunstwerke als Bild-dokumente. — Ism.: Cennerné Wilhelm Gizella. Művészettörténeti Értesítő. 1970. 19. évf. 3. sz. 240–241.

KÖNYV- ÉS FOLYÓIRATSZEMLE

Acta Cassae Parochorum, Egri Egyházmegye. I–II. Bp. 1969. — Ism.: Schram Ferenc. Levéltári Szemle. 1970. 2. sz. 505–507.

Aiszopón meséi. (Ford. Sarkady János. Ill. Kass János.) Bp. Magyar Helikon. 1969. 166 l. — Ism.: Szilágyi János György. Antik Tanulmányok. 1970. 17. évf. 1. sz. 94–98.

Arrabona (A Győri Xantus János Múzeum Évkönyve) — Ism.: Grábics Frigyes. Életünk. 1970. 2. évf. 1. sz. 93–95.

Bajomi László Endre: A Montparnasse. Bp. Corvina. 1969. — Ism.: Bodri Ferenc. Jelenkor. 1970. 13. évf. 6. sz. 554.

Bartha A.: A IX–X. századi magyar társadalom. Bp. 1968. Akadémiai Kiadó. 193 l. — Ism.: Dienes István. MTA Fil. és Tört. Tud. O. Közl. 1970. 19 k. 1. sz. 111–126.

Bálint Rezső: Művészek Párizsban. 1941. — Ism.: Bodri Ferenc. Művészet. 1970. 11. évf. 7. sz. 47–48.

Beazlex, Elisabeth: Designed for Recreation. London 1969. 217 l. — Ism.: Gerő László. Műemlékvédelem. 1970. 14. évf. 2. sz. 125.

Beke László–Varga Zsuzsa: Kozma Lajos. Akadémiai Kiadó. Bp. 1969. Architectúra. — Ism.: Dercsényi Balázs. Műemlékvédelem. 1970. 14. évf. 1. sz. 59. — Bodri Ferenc. Jelenkor. 1970. 13. évf. 3. sz. 245. — Vámos Ferenc. Művészettörténeti Értesítő. 1970. 19. évf. 3. sz. 241–244.

Béni Gyöngyi–Balassa Iván: Magyar Múzeumok. Bp. 1969. NPI. — Ism.: Múzeumi Közlemények. 1970. 1. sz. 137.

Bihaiji Mérin, Oto: Huszadik századi művészportrék. Forum, Újvidék. Gondolat. Bp. 1969. — Ism.: Angyal Endre. Nagyvilág. 1970. 15. évf. 11. sz. 1731–1732.

Buday György fametszetei. Bp. Magyar Helikon, 1970. — Ism.: Szabó Endre. Csongrád Megyei Hírlap. 1970. szept.



24. — Csaplár Ferenc. Magyar Hírlap. 1970. szept. 18. — Szekeér Endre. Petőfi Népe. 1970. nov. 15.
- Burrows, G. S.: Chichester a Study in Conservation. London, 1968. — Ism.: Gerő László Műemlékvédelem. 1970. 14. évf. 2. sz. 126.
- Chagall, Marc: Életem. — Ism.: Mezei András. Élet és Tudomány. 1970. 14. évf. 52. sz. 10.
- Conant, Kenneth John: Cluny. Les églises et la maison du chef d'ordre. Mâcon, 1968. 170 p. CXXI. pl. — Ism.: G. Entz. Acta Hist. Art. 1970. Tom. XVI. Fasc. 3-4. 322-324.
- Czegledy K.: Nomád népek vándorlása Napkelettől Napnyugatig. Bp. 1969. Akadémiai Kiadó. 160 l. — Ism.: Ecsedy Ildikó. Antik Tanulmányok. 1970. 17. évf. 1. sz. 83-84.
- Czobor Agnes: Holland tájképek. Bp. Corvina, 1970. — Ism.: Kampis Antal. Művészet. 1970. 11. évf. 11. sz. 48.
- Csorba Géza: Modigliani. — Ism.: Bodri Ferenc. Forrás. 1970. 3. sz. 82-84.
- Dercsényi Deszö: Historical Monuments in Hungary. Restoration and Preservation. Corvina Press, Budapest. 1969. 100 S., 136 Abb., 18 színes mell. — Ism.: Zádor Anna. Acta Hist. Art. 1970. Tom. XVI. Fasc. 3-4. 317-318.
- Gerő László. Műemlékvédelem. 1970. 14. évf. 2. sz. 123.
- Dercsényi Deszö-Voit Pál: Heves megye műemlékei. I. rész. Bp. Akadémiai Kiadó, 1969. 642 l., 699 k. — Ism.: Borsos László. Műemlékvédelem. 1970. 14. évf. 1. sz. 57-58.
- Dorfles, Gillo: Der Kitsch. — Ism.: (pel) Tükör. 1970. márc. 31.
- Dragut, Vasil: Pictura Morala din Transilvania. — Ism.: Sztojka László. Művészet. 1970. 11. évf. 11. sz. 44.
- Dümmerth Deszö: Pest város társadalma. 1686-1969. Akadémiai Kiadó. Bp. 1968. 308 l. — Ism.: G. L. Műemlékvédelem. 1970. 14. évf. 1. sz. 62.
- Ferrier, Jean-Louis: Entretiens avec Victor Vasarely. Pierre Belfond, Paris 1969. — Ism.: Miklós Pál. Valóság. 1970. 13. évf. 9. sz. 107-108.
- Fél Edit-Hofer Tamás-K. Csilléry Klára: A magyar népművészet. Bp. 1969. Corvina. 94 l., 241 t. — Ism.: Gunda Béla. Alföld. 1970. 21. évf. 10. sz. 41-45. — Zolnay Vilmos. Könyvtáros. 1970. 20. évf. 9. sz. 563.
- Frank, Herbert: Az avantgarde támogatói. Bp. 1970. Corvina. — Ism.: Beke László. Kritika. 1970. 8. évf. 12. sz. 55-56. — D. I. Vigília. 1970. 35. évf. 5. sz. 345.
- Gazda József: Gyárfás Jenő. — Ism.: Murádin Jenő. Utunk. 1970. 25. évf. 12. sz. 11. — Mohi Sándor. Igaz Szó. 1970. 18. évf. 3. sz. 478-479.
- Gábori Miklós: Régészeti kalandozások. — Ism.: Lázár István. Valóság. 1970. 13. évf. 4. sz. 102-103.
- Gerő László: Magyar várak. Műszaki Kiadó. Bp. 1968. — Ism.: Csorba Csaba. Művészettörténeti Értesítő. 1970. 19. évf. 1. sz. 64.
- Gombos Zoltán: Budavári kertek. Natura kiadó. Bp. 1969. — Ism.: Czagány István. Művészettörténeti Értesítő. 1970. 19. évf. 4. sz. 298-302.
- Gli inizi e i risultati dell'attività dell'Istituto di Storia dell'Arte Lombarda. — Ism.: Maria G. Agghazy. Acta Hist. Art. 1970. Tom. XVI. Fasc. 3-4. 318-321.
- Granasztói Pál: Múltó világom. Magvető. — Ism.: Angyal Endre. Jelenkor. 1970. 13. évf. 7-8. sz. 754.
- Hahn István: Istenek és végek. Minerva. Bp. 1968. — Ism.: Komoróczy Géza. Antik tanulmányok. 1970. 17. évf. 1. sz. 79-82.
- Hajnóczy Gyula: Egyiptom építészete. (Az építészet világa. I.) Corvina Bp. 1969. — Ism.: Bodri Ferenc. Jelenkor. 1970. 13. évf. 3. sz. 243.
- Hauser, Arnold: Der Manierismus. Die Kriege der Renaissance und der Ursprung der modernen Kunst. (München, 1964. Verlag C. H. Beck) 425 l. — Ism.: Bitskey István. Helikon. 1970. 2. sz. 264-266.
- Hauser, Arnold: A művészet és az irodalom társadalomtörténete. Bp. 1969. Gondolat. — Ism.: Bitskey István. Alföld. 1970. 21. évf. 9. sz. 84-86. — Gyertyán Ervin. Nagyvilág. 1970. 15. évf. 4. sz. 614-616.
- Hárs Éva: Martyn Ferenc. Bp. Corvina. 1970. — Ism.: D. I. Vigília. 1970. 35. évf. 10. sz. 709. — H. E. Dunántúli Napló. 1970. jún. 28. — Acházt Imre. Jelenkor. 1970. 13. évf. 7-8. sz. 706-708.
- Heitler László: Beck Ö. Fülöp. Bp. Corvina. 1970. — Ism.: Bodri Ferenc. Jelenkor. 1970. 13. évf. 6. sz. 556-557. — D. I. Vigília. 1970. 35. évf. 3. sz. 201. — Salamon Nándor. Rajztanítás. 1970. 12. évf. 6. sz. 32.
- Holl, I.: Mittelalterliche Funde aus einem Brunnen von Buda. Budapest, 1966. Akadémiai Kiadó. „Studia Archaeologica” IV. 89 l., 77 kép. — Ism.: Nagy Emese. Archaeológiai Értesítő. 1970. 97. köt. 1. sz. 138-140.
- Hervé, Lucien: Építészeti és fénykép. Akadémiai Kiadó. Bp. 1968. — Ism.: N. N. Műemlékvédelem. 1970. 14. évf. 1. sz. 59. — Bodri Ferenc. 1970. 13. évf. 3. sz. 244.
- Hofer Tamás ld. Fél Edit.
- Juhász Andor: Modern ezüstpénzek, emlékpénzek. Bp. 1970. — Ism.: Palágyi Géza. Az érem. 1970. 53-54. 34.
- K. Csilléry Klára ld. Fél Edit.
- Kalicz Nándor: Agyag istenek. Bp. Corvina, 1969. — Ism.: Kovács Tibor. Műszaki, Múzeumi Magazin. 1970. 3. sz. 34-35.
- Kampis Antal: A magyar művészet a 19. századig. — A magyar művészet a 19. és a 20. században. Minerva. 1969. — Ism.: Tasnádi Attila. Napjaink. 1970. 9. évf. 1. sz. 4.
- Kákossy László: Varázslás az ókori Egyiptomban. (Kőrösi Csoma Könyvtár, szerkeszti Ligeti Lajos, 7.) Akadémiai Kiadó. Budapest. 1969. 202 old. — Ism.: Komoróczy Géza. Világosság. 1970. 11. évf. 6. sz. 370-372.
- Képzőművészeti Almanach I. Szerk.: Szabadi Judit. Bp. Corvina. 1969. — D. I. Vigília. 1970. 35. évf. 2. sz. 128. — Újvári Béla. Művészet. 1970. 11. évf. 7. sz. 44-46.
- Klee, Paul: Pädagogische Skizzenbuch. 1925. Albert Langen, München. — Ism.: Paál Ákos. Rajztanítás. 1970. 12. évf. 5. sz. 31-32.
- Klein, Robert: La forme et l'intelligible. Válogatta és bevezette André Chastel. Gallimard, 1970. — Ism.: Mezei Ottó. Valóság. 1970. 13. évf. 8. sz. 99-100.
- Kondor Béla grafikái. (Album) Bp. Corvina. 1970. — Ism.: D. I. Vigília. 1970. 35. évf. 3. sz. 201. — Vadas József. Élet és Irodalom. 1970. 14. évf. 17. sz. 12. — (m). Magyar Nemzet. 1970. márc. 3. — Szabó György. Új Írás. 1970. 10. évf. 6. sz. 119.
- Kós Károly: Hármaskönyv. Irodalmi Könyvkiadó. Bukarest. — Ism.: Szokolczay Lajos. Jelenkor. 1970. 13. évf. 7-8. sz. 755-756.
- Kósa Zoltán: A XX. század építészete. Minerva. Bp. 1968. 200 l., — Ism.: Fodor László. Városerőltés. 1970. 3. sz. 31. — Bodri Ferenc. Jelenkor. 1970. 13. évf. 3. sz. 241.
- Kosztolcsin, V. V.: Az orosz védelmi építész a XII. század végétől a XVI. század elejéig. Moszkva. 1962. — Ism.: Gerő László. Műemlékvédelem. 1970. 14. évf. 3. sz. 177-185.
- A könyv mestere. Kner Imre levelezése korának költőivel, íróival, művészeivel, tudósival. A bevezetőt írta: Ortutay Gyula. Magyar Helikon, 1969. 422 l., — Ism.: Köpeczi Béla. Helikon. 1970. 2. sz. 294-295. — Fülöp Géza. Irodalomtörténet. 1970. 3. sz. 714-722.
- Kubinszky Mihály: Bahnhöfe Europas. Ihre Geschichte, Kunst und Technik. Stuttgart 1968. — Ism.: N. E. Magyar Építőművészet. 1970. 3. sz. 59.
- Külföldi folyóirat szemle. (Összeáll. Jakabffy Imre) Múzeumi Közlemények. 1970. 2. sz. 124-128.
- László Gyula: Medgyessy Ferenc grafikái. A Somogyi Múzeum füzetek. 15. Kaposvár. 1969. — Ism.: W. E. Somogyi Néplap. 1970. jan. 10.
- László Gyula: Sírrelírat Rudnay Gyula emlékére. A Somogyi Múzeum füzetek. 14. Kaposvár. 1969. — Ism.: W. E. Somogyi Néplap. 1970. jan. 10.
- Lehmann, Edgar-Schubert, Ernst: Der Meissner Dom. Berlin, 1969. VIII. 100 S. XLVIII Taf. — Ism.: G. Entz. Acta. Hist. Art. 1970. Tom. XVI. Fasc. 3-4. 324-325.
- Lexikon der christlichen Ikonographie. 6. Bände. Hrsg. Engelbert Kirschbaum. Bd. 1. Allgemeine Ikonographie A-Ezechiel. Freiburg im Breisgau, 1968. Herder Verlag. — Ism.: Lánicz Sándor. Művészettörténeti Értesítő. 1970. 19. évf. 4. sz. 303-304.
- Lewis, David: Urban Structure. London. 1968. 280 l., — Ism.: Gerő László. Műemlékvédelem. 1970. 14. évf. 1. sz. 60-61.
- Lützel, Heinrich: Absztrakt festészet. Bp. 1970. Corvina. — Ism.: Beke László. Kritika. 1970. 8. évf. 12. sz. 54-55. — Sály Gyula. Nagyvilág. 1970. 15. évf. 11. sz. 1732-1733. — Kajetan Endre. Művészettörténeti Értesítő. 1970. 19. évf. 3. sz. 245-246. — Sály Gyula. Művészet. 1970. 11. évf. 7. sz. 46-47.
- Magyar Műemlékvédelem. I-IV. — Ism.: Katona Jenő. Könyvtáros. 1970. 20. évf. 5. sz. 301-303. — Borsos László. Műemlékvédelem. 1970. 14. évf. 1. sz. 56-57. — Vargha László. Magyar Építőművészet. 1970. 5. sz. 64. — Kómarik Dénes. Műemlékvédelem. 1970. 14. évf. 4. sz. 254-255.
- Major Máté: Az építészet új világa. (Elvek és utak.) Bp. 1969. Magvető. — Ism.: Bodri Ferenc. Jelenkor. 1970. 13. évf. 3. sz. 239. — Bonta János. Magyar Építőművészet. 1970. 1. sz. 62-63.
- Major Máté: Breuer Marcell. Akadémiai Kiadó. Budapest. 1970. Architektúra sorozat. 34 l., 63 kép. — Ism.: Granasztói Pál. Magyar Építőművészet. 1970. 6. sz. 60.
- Maksay László-Domonkos Imre: Művészetelméleti alapismeretek. Ism.: Rajztanítás. 1970. 12. évf. 1-2. sz. 51.
- Manga János: Magyar népdalok, népi hangszerek. Magyar Népművészet sorozat. 2. Corvina. 1969. — Ism.: Szomjas Schiffest György. Művészet. 1970. 11. évf. 7. sz. 47.
- Mályusz Elemér: A Thuróczy Krónika és forrásai. Bp. 1967. Akadémiai Kiadó. — Ism.: Székely György. Acta Historica. 1970. 16 k. 1-2. sz. 193-197.
- Mellach, Kurt: 1848. Protokolle einer Revolution. Gerhard Fritsch bevezetése. Wien — München 1968. Verlag Jugend und Volk. — Ism.: Rózsa György. Művészettörténeti Értesítő. 1970. 19. évf. 1. sz. 67.



- Merényi Ferenc*: A magyar építészet. 1867–1967. Bp. 1969. Műszaki Kiadó. — Ism.: Bodri Ferenc. Jelenkor. 1970. 13. évf. 3. sz. 243. — Kubinsky Mihály. Magyar Építőművészet. 1970. 1. sz. 64.
- Meyer, Werner*: Deutsche Schlösser und Festungen. Frankfurt am Main. 1969. 236 old. — Ism.: Gerő László. Műemlékvédelem. 1970. 14. évf. 1. sz. 59–60.
- Moravcsik Gyula*: Studia Byzantina. Bp. 1967. Akadémiai Kiadó. — Ism.: Czeglédi Károly. Antik Tanulmányok. 1970. 17. évf. 1. sz. 74–75.
- Mucsi András*: Kolozsvári Tamás. Bp. 1969. Corvina. (A művészet kiskönyvtára) — Ism.: D. I. Vigília. 1970. 3. sz. 200–201.
- Museum c. folyóirat*. 1969. 1. sz. — Ism.: Jakabffy Imre. Múzeumi Közlemények. 1970. 1. sz. 121–124.
- Műsák, avagy a múzeumi ismeretterjesztés*. — Ism.: Tüskés Tibor. Jelenkor. 1970. 13. évf. 12. sz. 1119–1120.
- Műgyűjtő c. folyóirat*. — Ism.: D. I. Vigília. 1970. 35. évf. 4. sz. 275.
- Nagy Elemér*: Le Corbusier. Architektúra sorozat, 6. Akadémiai Kiadó. Budapest, 1969. 40 l., 53 ábra. — Ism.: Tillai Ernő. Magyar Építőművészet. 1970. 5. sz. 63–64. — Bodri Ferenc. Jelenkor. 1970. 13. évf. 3. sz. 241.
- B. Nagy Margit*: Reneszánsz és barokk Erdélyben. Bukarest, Kriterion Kiadó. — Ism.: Tóth Béla. Művészet. 1970. 11. évf. 12. sz. 47. — Debreczeni László. Utunk. 1970. 25. évf. 43. sz. 2–3–4.
- Neue Museumskunde*. 1958–1969. — Ism.: Kolbai Olga. Múzeumi Közlemények. 1970. 1. sz. 124–136.
- Németh Lajos*: Modern magyar művészet. Bp. Corvina. — Ism.: Banner Zoltán. Korunk. 1970. 29. évf. 3. sz. 456–458. — Bodri Ferenc. Jelenkor. 1970. 13. évf. 1. sz. 35–37.
- Patáky Dénes*: Farkas István. Bp. Corvina. A Művészet Kiskönyvtára. — Ism.: D. I. Vigília. 1970. 35. évf. 10. sz. 708. — László Miklós. Esti Hírlap. 1970. aug. 3. — Főthy János. Művészet. 1970. 11. évf. 11. sz. 44–47.
- Perényi Imre*: A város központja. Tervezés és rekonstrukció. Műszaki Könyvkiadó. Bp. 1970. — Ism.: Bonta János. Építés, Építészettudomány. 1970. II. k. 3–4. sz. 451–456.
- Pernecky Géza*: Tanulmányút a pávakerthe. Bp. 1969. Magvető. — Ism.: Angyal Endre. Alföld. 1970. 21. évf. 5. sz. 80–81.
- Perruchot, Henri*: Cézanne élete. Gondolat. — Ism.: D. I. Vigília. 1970. 35. évf. 6. sz. 421.
- Peusner, Nicolaus*: The Sources of Modern Architecture and Design. London, 1968. 216 l., — Ism.: Gerő László. Műemlékvédelem. 1970. 14. évf. 2. sz. 125–126.
- Pécsely-Sági-Szutrély*: A 200 éves keszthelyi kórház története. — Ism.: ifj. Harmatta János. A Veszprém Megyei Múzeumok Közleményei. 9. 1970. 391–392.
- Philipp Clarisse*: Czöbel. Corvina. 1970. — Ism.: R. Gy. Népszabadság. 1970. dec. 23.
- Plasti — cité — l'oeuvre plastique dans votre vie quotidienne* (Vasarely) Casterman. Paris, 1970. — Ism.: Miklós Pál. Valóság. 1970. 13. évf. 9. sz. 107–108.
- Preisich Gábor*: Budapest városépítésének története. 1919–1969. Műszaki Könyvkiadó, Budapest. 1969. — Ism.: Brenner János. Magyar Építőművészet. 1970. 3. sz. 59.
- Radoscsay Dénes*: A középkori Magyarország faszobrai. Bp. Akadémiai Kiadó. — Ism.: Lajta Edit. Művészet. 1970. 11. évf. 12. sz. 46–47.
- Read, Herbert*: Art and Alination. Thames and Hudson, 1968. — Ism.: Forgács Éva. Valóság. 1970. 13. évf. 10. sz. 109.
- Röhrich, L.*: Adam und Eva. Das erste Menschenpaar in Volkskunst und Volksdichtung. Stuttgart, 1968. — Ism.: Schreiber Sándor. Antik Tanulmányok. 1970. 17. évf. 1. sz. 111–112.
- Russel, Sturgis*: A Dictionary of Architecture and Building Biographical, Historical and Descriptive I–III. New York. 1902. Detroit, Michigan. 1966. Gale Research Company. — Ism.: Zádor Anna. Építés Építészettudomány. 1970. II. k. 3–4. sz. 449–451.
- Seymour, Charles*: Sculpture in Italy 1400 to 1500. The Pelican History of Art, Harmondsworth, 1966. XXIV. 295 pp., 160 ill. — Ism.: J. Eisler. Acta Hist. Art. 1970. Tom. XVI. Fasc. 1–2. 145–148.
- Simpson, W. Douglas*: Castles in England and Wales. London, 1969. 174 l., — Ism.: Gerő László. Műemlékvédelem. 1970. 14. évf. 2. sz. 127–128.
- Szabadi Judit*: Bálint Endre. Corvina, 1969. A művészet kiskönyvtára. — Ism.: D. I. Vigília. 1970. 35. évf. 2. sz. 128.
- Szabadi Judit*: Gulácsy Lajos. Bp. Corvina, 1969. — Ism.: Dévényi Iván. Jelenkor. 1970. 13. évf. 7–8. sz. 759.
- id. Szabó István*: Fából faragott esztendők. Magvető, 1969. — Ism.: Vasy Endre. Társadalmi Szemle. 1970. 25. évf. 2. sz. 105–106.
- Szabó Júlia*: Henri Rousseau. Corvina, 1969. A Művészet Kiskönyvtára. — Ism.: Vitányi Iván. Művészet. 1970. 11. évf. 12. sz. 47–48.
- Szabó Júlia*: Magyar rajzművészet 1890–1919. Bp. Corvina, 1969. — Ism.: Bodri Ferenc. Jelenkor. 1970. 13. évf. 6. sz. 555–556.
- Szentlélek Tyhamér*: Ancient Lamps. Bp. Akadémiai Kiadó. 158 l. — Ism.: Castiglione László. Antik Tanulmányok. 1970. 17. évf. 1. sz. 75–79.
- Székhely András*: Utrillo. Corvina. A Művészet Kiskönyvtára. — Ism.: D. I. Vigília. 1970. 35. évf. 8. sz. 559.
- Székhely Zoltán—Varga Nándor Lajos*: Sepsiszentgyörgy város építészeti emlékei. Sepsiszentgyörgyi Múzeum, 1969. — Ism.: N. N. Korunk. 1970. 25. évf. 2. sz. 293.
- Székesfehérvár évszázadai I.* Az államalapítás kora. Szerk.: Kralovánszky Alán. Székesfehérvár. 1967. Fejér m. ny. — Ism.: Csorba Csaba. Művésztörténeti Értesítő. 1970. 19. évf. 1. sz. 63.
- Szilvitsky Margit*: Öltözködés, divat, művészet. Bp. Corvina, 1970. — Ism.: H. K. A. Ipari Művészet. 1970. IV. 59.
- Tóth Ervin*: Holló László rajzai és akvarelljei. Debrecen, 1970. Alföldi ny. — Ism.: Angyal Endre. Művészet. 1970. 11. évf. 11. sz. 47–48. Alföld. 1970. 21. évf. 2. sz. 95–96.
- Toynbee, Arnold*: A világváros felé haladunk. (Times, 1970. július 18.) — Ism.: Valóság. 1970. 13. évf. 10. sz. 115–116.
- Tüskéd Tibor*: A szó és a vonal. Somogyi Múzeum. 1970. — Ism.: Acházt Imre. Jelenkor. 1970. 13. évf. 7–8. sz. 706–708. — H. E. Dunántúli Napló. 1970. jún. 28.
- Ürögy György*: Róma kenyere, Róma aranya. — Ism.: Gesztelyi Tamás. Antik Tanulmányok. 1970. 17. évf. 1. sz. 84–85.
- Varga Nándor Lajos* Id. Székely Zoltán *Varga Suzsanna* Id. Beke László *Vasarely*. Editions du Griffon, Neuchâtel. 1965. — Ism.: Magyar Építőművészet. 1970. 3. sz. 59.
- Vértes László*: Kavicsösvény. — Ism.: Lázár István. Valóság. 1970. 13. évf. 5. sz. 26–31.
- Voit Pál*: Szentendre. Bp. 1968. Corvina. — Ism.: Somogyi Árpád. Művésztörténeti Értesítő. 1970. 19. évf. 1. sz. 65–66.
- Voit Pál* Id. még Dercsényi Dezső
- Wagner, Walter*: Die Geschichte der Akademie der Bildenden Künste in Wien. Neue Folge I. Wien. 1967. Verlag Brüder Rosenbaum. — Ism.: Anna Zádor. Acta Hist. Art. 1970. Tom. XVI. Fasc. 3–4. 325–326.
- Weber, Gert*: Kunsterziehung gestern, heute, morgen auch. Ravensburg, 1964. Otto Maier Verlag. — Ism.: Rajztanítás. 1970. 12. évf. 1–2. sz. 52–53.
- Wingler, Hans M.*: Bauhaus 1968. — Ism.: Bodri Ferenc. Jelenkor. 1970. 41.
- Wittmann Tibor*: Németalföld aranykora. Bp. Gondolat. 1965. 346 old. — Ism.: Székely György. Századok. 1970. 104. évf. 1. sz. 188–193. — Acta Historica. 1970. 16. k. 3–4. sz. 351–358. (Angol nyelven.)
- Worshett, Roy*: The Character of Towns. London, 1969. 271 l., — Ism.: Gerő László. Műemlékvédelem. 1970. 14. évf. 3. sz. 184–189.
- Wölfflin*: Művésztörténeti alapfogalmak. Bp. 1969. Corvina. — Ism.: Csebi Lajos. Kritika. 1970. 8. évf. 12. sz. 47–49. — Paál Ákos. Rajztanítás. 1970. 12. évf. 6. sz. 32.

#### BIBLIOGRÁFIÁK

- Bibliografia delle opere di István Genthon. (Összeáll. Kovács Éva.) Acta Hist. Artium. 1970. Tom. XVI. Fasc. 1–2. 36–42.
- Borsod megye néprajzi irodalma, 2. (Összeáll. Bodgál Ferenc. Lezárva: 1968. dec. 31.) Miskolc, 1970. Kiad. a Herman Ottó Múzeum. 181 l., ill. — 21 cm.
- Fél Edit* irodalmi munkássága. (Összeáll. S. Gemes Magda) Néprajzi Értesítő. 1970. 52. évf. 17–29.
- Genthon István* megjelent műveinek jegyzéke. (Összeáll. Kovács Éva.) Művésztörténeti Értesítő. 1970. 19. évf. 4. sz. 253–258.
- Horler Miklós*: A magyar műemlékvédelem bibliográfiája. 1945–1965. Magyar Műemlékvédelem. 1967–1968. Bp. 1970. Akadémiai Kiadó. 399–433.
- Kákossy László*: Dobrovits Aladár munkáinak jegyzéke. — Antik Tanulmányok. 1970. 17. évf. 2. sz. 290–292.
- László Emőke—dr. Szabó Erzsébet—Szabó Katalin*: Az 1967. évi magyar művésztörténeti irodalom bibliográfiája. Művésztörténeti Értesítő. 1970. 19. évf. 1. sz. 68–107.
- A múzeumi népművelés szakirodalmából. (Összeáll. Albertini Béla.) Múzeumi Közlemények. 1970. 2. sz. 107–123.
- Publikationen der Mitarbeiter der Geschichtswissenschaftlichen Lehrstühle. 1966–1968. Annales Univ. Scient. Bp. Sec. Hist. 1970. Tom. XI. 371–396.

#### NEKROLÓG

- Benczur Ida* festőművész (1876–1970) — Telepy Katalin. Művészet. 1970. 11. évf. 5. sz. 27.
- Boldogfai Farkas Sándor* szobrászművész (1907–1970) Zalai Hírlap. 1970. nov. 22.
- Boronkai Pál* a soproni Városszépitő Egyesület elnöke. (1897–1970) Garád Róbert. Soproni Szemle. 1970. 24. évf. 2. sz. 191–192.
- Csatkai Endre* művésztörténész (1896–1970) — Domonkos Ottó. Múzeumi



- Közlemények. 1970. 107–114. — Bodnár Éva. Művészet. 1970. 11. évf. 10. sz. 22. — Domonkos Ottó. Soproni Szemle. 1970. 24. évf. 3. sz. 273–278. — Herendiné, Lakatos Éva. Magyar Könyvszemle. 1970. 86. évf. 3. sz. 267–268.
- Dr. Cseh Szombathy László műgyűjtő. (1894–1968). — Ériné Takács Margit. A Veszprém Megyei Múzeumok Közleményei. 9. 1970. 5–6.
- Darkó László festőművész. — Szöcs István. Utunk. 1970. 25. évf. 8. sz. 10.
- Deák László szobrászművész. (1926–1970). — Tóth Endre. Hajdú-Bihari Napló. 1970. márc. 15.
- Diebold Károly festőművész (1896–1969) Soproni Szemle. 1970. 24. évf. 1. sz. 93–95.
- Dobrovits Aladár művészettörténész (1909–1970) — Hahn István. Antik Tanulmányok. 1970. 17. évf. 2. sz. 287–289. — Kákósy László. Annales Univ. Scient. Bp. de Rolando Eötvös nom. Sec. Hist. 1970. Tom. XI. 369–370. — Kákósy László. Nagyvilág. 1970. 15. évf. 6. sz. 355. — P.Ö.G. Művészet. 1970. 11. évf. 6. sz. 28. Világosság. 1970. 11. évf. 5. sz. 320. — Wessetzky Vilmos. Acta Antiqua. 1970. Tom. 18. Fasc. 3–4. 421–422.
- Erdélyi Gizella régész, művészettörténész (1906–1970) — B. Thomas Edit. Archaeológiai Értesítő. 1970. 97. köt. 2. sz. 301–302. — Szilágyi János György. Antik Tanulmányok. 1970. 17. évf. 1. sz. 55–56.
- Fülöp Lajos művészettörténész. (1885–1970) — Körner Éva. MTA Fil. és Tört. Tud. O. Közl. 1970. 19. köt. 2–3. sz. 273–276. — D. I. Vigilia. 1970. 35. évf. 12. sz. 850. — Németh Lajos. Nagyvilág. 1970. 15. évf. 12. sz. 1914–1915.
- Füstös Zoltán festőművész (1901–1970) — Dömötör János. Tiszatáj. 1970. 24. évf. 8. sz. 796–798. — Moldvay Győző. Művészet. 1970. 11. évf. 7. sz. 26–27.
- Genthon István művészettörténész. (1903–1969) — R. D. Bulletin du Musée Hongrois des Beaux Arts. No. 34–35. 149–150, 231–232. — I. V. — Acta Hist. Art. 1970. Tom. XVI. Fasc. 1–2. 3–4. — Kovács Éva. Művészettörténeti Értesítő. 1970. 11. évf. 4. sz. 249–252. — Tarr László. Képzőművészeti Almanach. 2. 1970. 41–42.
- Gropius, Walter (1883–1969) — Major Máté. Magyar Építőművészet. 1970. 1. sz. 54–55.
- Hidasi Lajos építész (1902–1970). — B. T. Művészet. 1970. 11. évf. 11. sz. 19.
- Holló Kornél szobrászművész (1893–1969). — Dévényi Iván. Művészet. 1970. 11. évf. 1. sz. 48.
- Károlyi Antal építész (1906–1969). — Körner József. Magyar Építőművészet. 1970. 4. sz. 64. — Szentlélek Tyhamér. Vasí Szemle. 1970. 24. évf. 2. sz. 175–177.
- Keleti Artúr (1889–1969) — Szij Rezső. Könyvtáros. 1970. 20. évf. 3. sz. 174–175.
- Konecsni György grafikusművész (1908–1970) — Horváth György. Magyar Nemzet. 1970. jan. 30.
- Ladea, Romul szobrászművész (1901–1970) — Banner Zoltán. Utunk. 1970. 25. évf. 36. sz. 10.
- Mihalik Sándor művészettörténész (1900–1969) — J. I. Az Iparművészeti Múzeum és a Hopp Ferenc Kelet-ázsiai Művészeti Múzeum Évkönyve. XII. 1969. Bp. 1970. 7–10. — I. V. Acta Hist. Art. 1970. Tom. XVI. Fasc. 3–4. 149–150.
- Mihályi Ernő (1887–1969) — Csatkai Endre. Soproni Szemle. 1970. 24. évf. 3. sz. 278–280.
- Mikola András festőművész (1884–1970) — Dévényi Iván. Művészet. 1970. 11. évf. 8. sz. 29.
- Mokry Mészáros Dezső (1881–1970) — (p-ly) Déli Hírlap. 1970. jan. 13. — Szabó Júlia. Művészet. 1970. 11. évf. 5. sz. 26.
- Nagy Albert festőművész (1902–1970) — László Gyula. Művészet. 1970. 11. évf. 6. sz. 28.
- Pálffy Budinszky Endre (1902–1968) — Bálint Sándor. Műemlékvédelem. 1970. 14. évf. 2. sz. 119–12.
- Pusztai Pál grafikus — Kleberg László. Textilelet. 1970. okt. 3.
- Rubletzky Géza szobrászművész (1881–1970) — N. Pénzes Éva. Művészet. 1970. 11. évf. 11. sz. 22.
- Sassy Attila festőművész (1880–1967) — Bogdál Ferenc. A Miskolci Herman Ottó Múzeum Évkönyve. IX. 1970. 317–322.
- Somló Sára szobrászművész (1886–1970) — Cenner Mihály. Művészet. 1970. 11. évf. 10. sz. 19.
- Süli András festőművész (1896–1969) — Kulka Eszter. Tiszatáj. 1970. 24. évf. 1. sz. 94–95. Művészet. 11. évf. 1. sz. 31.
- Trencsényi Waldapfel Imre (1908–1970) — B. I. Acta Classica Universitatis Scientiarum Debrecenensis. Debrecen. 1970. Tom. VI. p. 85–86. — Harmatta János. Acta Antiqua. 1970. Tom. 18. Fasc. 3–4. 217–230. — Harmatta János. Nagyvilág. 1970. 15. évf. 8. sz. 1269–1270. — Szilágyi János György. Antik Tanulmányok. 1970. 17. évf. 2. sz. 149–167.
- Vass Albert festőművész (1896–1969) — Vita Zsigmond. Művészet. 1970. 11. évf. 2. sz. 15.
- Vámos Ferenc építész (1895–1969) — Borsos László. Magyar Építőművészet. 1970. 4. sz. 64. — Czagány István. Művészettörténeti Értesítő. 1970. 19. évf. 3. sz. 223–225.
- Veress Géza festőművész (1899–1970) — Menyhárt József. Hajdú-Bihari Napló. 1970. szept. 22.
- Zilzer Gyula festőművész (1898–1969) — Kelemen Emil. Művészet. 1970. 11. évf. 3. sz. 10–11.

#### KÜLFÖLDI SZERZŐK MAGYAR KIADÁSBAN MEGJELENT TANULMÁNYAI

- Alber, Zofia: Les grandes symboles de la nature dans la decoration des inrôs japonais. — Az Iparművészeti Múzeum és a Hopp Ferenc Keletázsiai Művészeti Múzeum Évkönyve. XII. 1969. Bp. 1970. 215–220.
- Auzas, Pierre Marie: Viollet le Duc szemlélete. Műemlékvédelem. 1970. 14. évf. 1. sz. 1–10.
- Belitska-Scholtz, Hedvig: Alcuni problemi scenografia italiana seicento. Acta Hist. Art. 1970. Tom. XVI. Fasc. 3–4. 271–292.
- Bernstein, Borisz: Peter Ulasz. Művészet. 1970. 11. évf. 8. sz. 25–27.
- Boulding, Kenneth E.: A jövő mint lehetőség és a formatervezés. — Ipari Művészet. 1970. I. 36–38.
- Cabanne, Pierre nyomán: Rembrandt. — Univerzum. 1970. 3. sz. 3–13.
- Calas, André nyomán: Hare Velence megmentéséért. — Univerzum. 1970. 9. sz. 3–14.
- Castelin, Carel: Keltische Kleinsilbermünzen von Brigetio. Numizmatikai Közlemények. 1969–70. 68–69. évf. 3–13.
- Chagall, Marc: Életem (Visszaemlékezések) (Ford. Beke Margit, Utószó: Körner Éva.) Bp. 1970. Gondolat, Kossuth ny., 260 l., 10 t., — 21 cm.
- Concevea, Mara: A szocialista realizmus a bolgár művészetben. Művészet. 1970. 11. évf. 2. sz. 16–19.
- Diebolt, Marcell: A Marais negyed megővésének terve. Budapest. 1970. 8. évf. 10. sz. 8–11.
- Donfles, Gillo: Művészet és formatervezés a jövő társadalmában. Ipari Művészet. 1970. I. 18–21.
- Earle, Arthur: Üzemvezetés és a formatervező. Ipari Művészet. 1970. I. 22–23.
- Fux, Herbert: The Far Eastern Collections of the Austrian Museum for Applied Art. Az Iparművészeti Múzeum és a Hopp Ferenc Keletázsiai Művészeti Múzeum Évkönyve. XII. 1969. Bp. 1970. 187–192.
- Gaster, Bertha: Artist speaking — Lajos Szalay. — The New Hungarian Quarterly 1970. 11. évf. 38. sz. 83–88.
- Goldman, Bernard nyomán Ósi perzsa aranykincs töredékek. Univerzum. 1970. 5. sz. 23–33.
- Graves, Robert: A görög mítoszok. (Ford. Sziggyártó László.) Bp. 1970. Európa, Kossuth ny., 594 + 677 l., — 19 cm.
- Guillen, Nicolas: Ne feledd Siqueirost (Simor András ford. vers) Világosság. 1970. 11. évf. 7. sz. 430.
- Gündisch, Gustav: Ilias Nicolai (XVII. sz.-i szobrász) munkássága. Korunk. 1970. 29. évf. 6. sz. 911–915.
- Gyllensvärd, Bo.: Östasiatiska Museet, Stockholm, How to Change a Stable into a Museum. Az Iparművészeti Múzeum és a Hopp Ferenc Keletázsiai Művészeti Múzeum Évkönyve. XII. 1969. Bp. 1970. 181–185.
- Gvishiani, J.: A tudomány, a formatervezés és a jövő. Ipari Művészet. 1970. I. 7–11.
- Herrmann, Gerda: Programme der georgischen Monumentalmalerei aus dem 6. bis 11. Jahrhundert. Acta Hist. Art. 1970. Tom. XVI. Fasc. 1–2. 43–56.
- Hütt, Wolfgang: Menzel. (Ford. Rónay Márta) Bp. 1970. Corvina. Kossuth ny. 26 l., 26 t. — 16 × 16 cm. (A művészet kiskönyvtára U. F. 34)
- Hütt, Wolfgang: Villi Sitte a festő és grafikus. Művészet. 1970. 11. évf. 9. sz. 14–17.
- Julian, René: Emlékezés Paál Lászlóra. Művészet. 1970. 11. évf. 2. sz. 9.
- Lebegyev, P.: A realizmus fellegvára. — A Tretyakov Képtár. Fáklya. 1970. jan. 4.
- Louvre, XIV–XIX. századi festmények. (Ford. Veress Éva) Bp. — Leipzig. 1970. Corvina-Seemann. 24 l., 51 t. — 32 cm.
- Lunacsarszkij, A. V.: Lenin és a művészet. Világosság. 1970. 11. évf. 4. sz. 204–205.
- Lützel, Heinrich: Absztrakt festészet. (Ford. Szabadi Elemér) Bp. 1970. Corvina. Athenacum ny., 202 l., 16 t. — 23 cm.
- Meyer, G. R.: The Museum of Western Asiatic Antiquity in Berlin. (G. D. R.) Rebuilt and Reorganized. Az Iparművészeti Múzeum és a Hopp Ferenc Keletázsiai Művészeti Múzeum Évkönyve XII. 1969. Bp. 1970. 167–174.
- Michalowski — Dziekanowski: Karnak. Bp. 1970. Corvina. 30 l., 48 t. — 29 cm.
- Millot, Jacques: Un collier newar de protection. Acta Ethnographica. 1970. Tom. 19. 293–296.
- Mitursics, M.: Pjotr Vasziljevics Mitursics grafikusművész (1887–1956). Művészet. 1970. 11. évf. 4. sz. 7–8.
- NBI Egy Rembrandt önarckép titka. (Önarckép Saskiával) (dr. Mayer Meint-schel kutatása) Élet és Tudomány. 1970. 25. évf. 9. sz. 426.



- Novikov, Feliks: A szovjet építészet útja. Korunk. 1970. 29. évf. 3. sz. 437-441.
- Okladnyikov nyomán A szibériai sziklaképek. Univerzum. 1970. 3. sz. 24-32.
- Rolland, Romain: Lenin a művészet és a tett embere. Világosság. 1970. 11. évf. 4. sz. 206-207.
- Saint Blanquat, Henri de nyomán: Beszélő cserepek. Univerzum. 1970. 7. sz. 3-11.
- Salmon, André: Modigliani szenvedélyes élete. (La vie passionnée de Modigliani) (Ford. Korolovszky Klári. 3. kiad.) Bp. 1970. Corvina, Athenaeum ny. 310 l., 10 t. — 20 cm.
- Salova, L.: Gurij Zaharov grafikus. Művészet. 1970. 11. évf. 11. sz. 11.
- Schneeberger, P. F.: La rôle des Collections Baur en Suisse. Az Iparművészeti Múzeum és a Hopp Ferenc Keletázsiai Művészeti Múzeum Évkönyve. XII. 1969. Bp. 1970. 175-180.
- Schöffner, Nicolas: A kibernetikai kor művészete. Mérleg. 1970. 6. évf. 3. sz. 208-215.
- Schulz, Karel: Kőbe zárt fájdalom. Michelangelo Buonarroti életregénye. (Ford. Szekeres György, Aczél János, Richter László.) 5. kiadás. Bp. 1970. Corvina, Athenaeum ny., 588 l., 18 t. — 20 cm.
- Sivaramamurti, C.: The Expressive Quality of Indian Sculpture. Az Iparművészeti Múzeum és a Hopp Ferenc Keletázsiai Művészeti Múzeum Évkönyve. XII. 1969. Bp. 1970. 203-210.
- Sterckx, Pierre: Fordulat a jelenkori festészetben? Mérleg. 1970. 6. évf. 1. sz. 58-70.
- Stone, Irving: Michelangelo. Regényes életrajz. (Ford. G. Beke Margit, Szölösy Klára. Versford. Rónay György.) Bp. 1970. Gondolat, Zrínyi ny., 630 l., 32 t. — 24 cm.
- Szycs, Alla: Látogatóban G. V. Kurnakov herszoni festőművésznél. Zalai Hírlap. 1970. szept. 27.
- Thiel, Erika: Kis képes művészettörténet. (ford. Székely Andorné.) Bp. 1970. Corvina, Athenaeum ny. 191 l., ill. — 29 cm.
- Tonev, Ljuben: Néhány elképzelés a jövő városáról. Városépítés. 1970. 5. sz. 22-24.
- Unger, Edmund: A Recently Discovered Persian Manuscript from the 14th Century. Az Iparművészeti Múzeum és a Hopp Ferenc Keletázsiai Művészeti Múzeum Évkönyve. XII. 1969. Bp. 1970. 211-214.
- Vaszilenko, V. M.: Az észak-országi népművészet. Művészet. 1970. 11. évf. 6. sz. 21-24.
- Wegner, Wolfgang: Megjegyzések a Szépművészeti Múzeum Rembrandt iskolához tartozó rajzaihoz és a Rembrandt műhely problémájához. Bulletin du Musée Hongrois des Beaux Arts. No. 34-35. Bp. 1970. 103-110, 212-215.
- Wright, Frank Lloyd: Az építészet jövője (Ford. Kotányi Attila, Ábr. Vámosy Ferenc.) Bp. 1970. TTI soksz. 435 l. — 20 cm. (A Magyar Építőművészek Szövetségének Elméleti sorozata, 1.)
- Zamarovszky, Vojtech: Istenek és hősök a görög-római mondavilágban. A-Z. (Ford. jegyz. és kieg. Falvay Alfréd; versford. Devecseri Gábor.) Bp. 1970. Móra K. Athenaeum ny. 551 l., ill. — 21 cm.





## СОДЕРЖАНИЕ

### НАУЧНЫЕ СТАТЬИ

Имре Катона: Некоторые вопросы позднехабанской керамики и фаянсе XVIII-го века	233
--------------------------------------------------------------------------------	-----

### ИССЛЕДОВАНИЕ

Ласло Золнаи: Средневековые декоративные колодцы в Буде	254
Бела Лендьел: Иштван Эркени—Штрассер	262

### ДАННЫЕ

Гурам Шарадзе: Неизвестные работы Михая Зичи	271
Гурам Шарадзе: О вновь открытой работе Михая Зичи и Мари Этлингер	276
Карой Перехази: Липот Герман как журналист	278

### ОБЗОР КНИГ

<i>Розалия Урбан Надь: Живопись древней России</i> Ленинград, „Авроре”, 1971	284
<i>Розалия Урбан Надь: Шедевры древнерусской живописи</i> Москва, „Совеский художник”, 1971	284
<i>Дьердь Розса: Искусство буржуазной революции 1830—1848-49. Берлин, 1973</i>	285
<i>Ернэ Томпош: Jiři Louda: Blasons des villes d'Europe. Gründ. Paris, 1972.</i>	287
<i>Эмеше Ласло—Каталин Сабо—Эржебет Вадаси: Библиография венгерской искусствоведческой</i> <i>Литературы в 1970</i>	289



## TABLE DES MATIÈRES

### ÉTUDES

- KATONA, IMRE: Quelques problèmes de la céramique Habane de l'époque tardive et de la fayance du XVIII<sup>e</sup> siècle ..... 233

### RECHERCHES

- ZOLNAY, LÁSZLÓ: Des fontaines monumentales du moyen âge à Buda..... 254  
LENGYEL, BÉLA: Örkényi Strasser István ..... 262

### DOCUMENTATION

- SARADZE, GURAM: Oeuvres inconnues de Mihály Zichy ..... 271  
SARADZE, GURAM: Sur l'oeuvre récemment trouvée de Mihály Zichy et de Mary Etlinger 276  
PEREHÁZY, KÁROLY: Lipót Herman, le journaliste ..... 278

### REVUE DES LIVRES

- Urbán Nagy, Rozália*: La peinture de la Russie Ancienne, Leningrad, „Aurora” 1971. .... 284  
*Urbán Nagy, Rozália*: Les trésors de la peinture de la Russie Ancienne, Moscou, „Szovjeckij Hudozsnyik” 1971. .... 284  
*Rózsa, György*: Kunst der bürgerlichen Revolution von 1830 bis 1848/49. Berlin, 1973. .... 285  
*Tompos, Ernő*: Jiří Louda: Blasons des villes d'Europe. Gründ. Paris, 1972 ..... 287  
*László, Emőke—Szabó, Katalin—Vadászi, Erzsébet*: Bibliographie de la littérature de l'histoire des arts hongroise de 1970 ..... 289



Terjeszti a Magyar Posta. Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél, a posta hírlapüzleteiben és a Posta Központi Hírlap Irodánál (KHI 1900 Budapest V., József nádor tér 1.) közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a KHI 215—96162 pénzforgalmi jelzőszámára.

Egyes példányok beszerezhetők

az 1055 Budapest V., Bajcsy-Zsilinszky út 76. sz. alatti hírlapboltban, az *Akadémiai Kiadónál*, 1363 Budapest V., Alkotmány u. 21. Telefon: 111—010. Pénzforgalmi jelzőszámunk: 215—11488, az *Akadémiai Könyvesboltban*, 1368 Budapest V., Váci u. 22. Telefon: 185—612.

Sur la couverture: Portrait de Zoltán Somlyó par Örkényi Strasser István